

فصول

مجلة النقد الأدبي



مركز تحقيقات كاميون في علوم إسلامي

الأدب والأيدولوجيا

الجزء الثاني

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد الخامس ○ العدد الرابع ○ يوليو / أغسطس / سبتمبر ١٩٨٥

العدد ١٥

فصول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير

عزالدين إسماعيل

نائب رئيس التحرير

صلاح فضّل

مدير التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعد عبد الوهاب

السكرتارية الفنية

عبد القادر زيدان

عصام بكت

محمد بدوي

محمد غيث

مستشارو التحرير

زكي نجيب محمود

سهير القلماوي

شوقي ضيف

عبد الحميد يونس

عبد القادر القط

مجدى وهبة

مصطفى سويف

نجيب محفوظ

يحيى حقي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

- الاشتراكات من الخارج :
من سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً
للهيئات . مضاف إليها :
مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولارات)
(أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)
- ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :
● مجلة فصول
الهيئة المصرية العامة للكتاب
شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .
تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦
الإعلانات : ينظر عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المصنفين .

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٥ ريالاً قطرياً - البحرين
دينار ونصف - العراق : دينار وردي - لبنان
١٥ ليرة - الأردن : ١٦٠٠ دينار - السعودية ٢٠ ريالاً -
السودان ٤٠٠ قرش - تونس ٢٧٠٠ دينار - الجزائر ٢٤
ديناراً - المغرب ٥٠ درهماً - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا دينار
وردي .

الاشتراكات :

- الاشتراكات من الداخل :
من سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً
للهيئات . مضاف إليها :
مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولارات)
(أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً)
- ترسل الاشتراكات بحالة بريدهم صحفياً

كتابته ودراسة مساني
بنياده ودراسة مساني

الأدب والأيدولوجيا

الجزء الثاني

٤	رئيس التحرير	أما قبل
٥	التحرير	هذا العدد
١٢	إعداد : عبد القادر زيدان	ندوة العدد : الأدب والأيدولوجيا
٢٧	زكي نجيب محمود	الأيدولوجيا ومكانها من الحياة الثقافية
٣٢	مجدى وهبة	أية أيدولوجيا ؟
٣٧	عز الدين إسماعيل	أيدولوجيا اللغة
٥١	كمال أبو ديب	الأدب والأيدولوجيا
٩٠	محمد علي الكردي	النقد الجديد والأيدولوجيا
١٠٥	مسلك ميمون	الأدب والنقد وإشكالية الأدلوجة
١١١	رمضان الصباغ	الماركسية والالتزام
١١٩	عزت قرني	رحلتان
١٣٤	نهاد صليحة	المسرح بين النظرية الدرامية والنظرية الفلسفية
١٥٩	محمد الباردى	الخطاب الروائى بين الواقع والأيدولوجيا
١٦٤	عمار يلحسن	ما قبل بعد الكتابة
١٧٧	عصام هي	حول الأيدولوجيا/الأدب/الرواية
٢٠٣	أمينة رشيد	أيدولوجيا المصالحة في « قنديل أم هاشم »
٢١١	رضوى عاشور	و موسم الهجرة إلى الشمال
		رواية الأرض بين القيمة وعلاقة الزمان بالمكان
		حتى بن يقظان
		○ الواقع الأدبي :
		مجتمع الناس ود أهل الحان ، بين الأمس واليوم ،
٢١٩	ناجي نجيب	« صبح النوم » (١٩٥٥)
٢٣٠	شاكر عبد الحميد	الزمن الآخر : الحلم وانصهار الأساطير
		بلاغة الاستحالة .. « بيضة الديك »
٢٤٧	بشير القمري	بين استحداث الشكل ومنطق البتر السردى
	عرض ومناقشة :	الأساس في فقه اللغة العربية
٢٥٧	سميد بحيرى	
٢٦٣	شريط أحمد شريط	واقع الدراسة اللسانية وآفاقها في العالم العربى
٢٧٠	التحرير	كشاف المجلد الخامس
٢٨٨	ترجمة : ماهر شفيق فريد	This Issue

أما قبل

يستطيع التأمل في ضروب النشاط العقلي والوجداني لدى الإنسان ، وما يتبعها من نشاط عملي ومادى ، أن يستخلص ثلاثة محاور أساسية استقطبت هذا النشاط الإنساني المتميز على مدى التاريخ البشرى : الأول منها يصل الإنسان بالطبيعة ، والثاني يصله بنفسه ، والثالث يصله بالمجتمع . ولم يبرز هذا النشاط في حياة البشرية ويصبح ضرورة ملحة إلا حين تكون لدى الإنسان وعى — على نحو ما — بأن هناك شيئا يجب البحث عنه والوصول إليه . وهذا الشيء هو ما عرف فيما بعد ، وما زال يعرف حتى اليوم ، باسم «الحقيقة» . ولن نكون هناك أدنى خطورة في أن ينتهى التأمل في تاريخ البشرية إلى خلاصة مؤداها أن كل ما أنجزته البشرية على مدى تاريخها الطويل — معنويا وماديا — إنما يستخفى وراء ذلك البحث الذى لا يكف ولن يكف عن الحقيقة . ومنذ اللحظة التى برز فيها الوعى بأن هناك شيئا حقيقيا يجب الوصول إليه ، استبح ذلك بالضرورة الوعى بأن هناك أشياء غير حقيقية ، أو أشياء كاذبة ، أو أشياء زائفة . وعند ذاك أصبح التمييز بين «الحقيقى» و «الزائف» هو المهمة الأولى التى تستفرغ النشاط العقلي والوجداني لدى الإنسان .

لكن التمييز بين ما هو حقيقى وما هو زائف يحتاج إلى معايير تقاس إليها الأشياء ، أو إلى إطار مرجعى يمكن رد الأشياء إليه ، أو الاحتكام إليه فيما هو حقيقى وما هو زائف . لا بد من مصدر يوثق به ، أو قاعدة يطمأن إليها ؛ فلا يمكن أن تكون الأشياء معيارا لذاتها ، ولا يكفى أن تتمايز بأضدادها حتى تتكشف حقيقتها ؛ فليس تمايز الحياة والموت كافيا لكشف حقيقة الحياة أو الموت . وكذلك الحال في كل الأضداد . ومن ثم اهتمت البشرية في مرحلة من حياتها إلى الطبيعة ، حيث الظواهر فيها تتمتع بالاستقرار والانتظام ، وحيث الحركة فيها دقيقة ومطردة ، وحيث تتجلى خاصية الاستمرارية على نحو لا يتحقق في غيرها . إنها بهذه الصفات الجوهرية جميعا ، فضلا عن مثولها للعيان ، تعد أوثق مصدر تلتمس فيه الحقائق ، بل تعد الحقيقة نفسها . إنها الإطار العام الذى يضم الكائنات جميعا ، ومن جملتها الإنسان . لكن الإنسان — من بين هذه الكائنات جميعا — هو القادر على أن ينسلخ منها لكى ينظر إليها أو ينظر فيها ؛ ومن ثم نشأت العلاقة بينه وبينها . وقد تمخضت هذه العلاقة — وما زالت تتمخض كل يوم — عن كثير من الكشوف التى تعلن عن مزيد من الحقائق . غير أن الإنسان لم يقنع بأن يبحث في الطبيعة ، حين أدرك أن وراء هذا الكون المائل لا بد أن تكون هناك قوى مهولة غير مرئية . وهنا انشطرت تلك العلاقة شطرين : شطرا يتصل بالطبيعة ، وشطرا يتصل بما وراءها . ومن ثم أصبحت الأديان وأصبحت الميتافيزيقا — إلى جانب الطبيعة المادية — مصادر للحقائق . لكن جاءت مرحلة تنبه فيها الإنسان إلى أن الأشياء جميعا لا معنى لها خارج ذاته المدركة ، وأنه هو محور هذا الكون ، ومعيار كل شيء ، فأنكفأ على نفسه ، يبحث عن الحقائق التى تنطوى عليها . ثم جاء زمن أدرك فيه الإنسان أن الفرد لا يمكن أن يكون المعيار الذى ترد إليه كل الأشياء ، وأن القوى الفاعلة في الحياة وفي الفرد نفسه هي قوى الجماعة . وكان لا بد عند ذاك أن تلتمس الحقائق لا في الكون الخارجى ، ولا في عالم النفس الباطنى ، أو عالم الذات المتفردة ، بل في ذلك الكيان الذى هو موضوع خارجى وذات فى الوقت نفسه ، والذى نسميه المجتمع .

هكذا كان مسار البحث عن الحقيقة : من الطبيعة إلى الذات الفردية ، ومن الذات الفردية إلى الذات الجماعية . وفي هذه المستويات الثلاثة أفرزت البشرية ما لا يحصى من نظريات ، كل منها «يدعى» أنه رصد الحقيقة أو جانبها منها . ولكن ما أكثر ما انطوى هذا الرصد كذلك على التزييف . وحين أقول «التزييف» إنما أقصد تصحيح النظرة التى أشرت إليها في مستهل هذه الكلمة ، والتى تقسم الأشياء إلى «حقيقى» و «زائف» ؛ فهذه الثنائية الضدية غير دقيقة ، إذ ليس في الوجود أصلا إلا ما هو حقيقى ، لكن الإنسان في علاقته بالطبيعة ، وفي علاقته بنفسه ، وفي علاقته بالمجتمع ، هو الذى «زيف» كثيرا من الأشياء ، واعيا حيناً ، وغير واع في معظم الأحيان .

رئيس التحرير

هذا العدد

يقدم هذا الجزء الثاني قدرا من الإسهام الفكري العربي في قضية الأدب والأيدولوجيا ، بعد أن عرض الجزء الأول لأهم إنجازات الفكر الغربي في هذا المضمار . ولا بد لمن يتأمل العلاقة الوشيجة بين الجانبين أن يدرك قيامها على المعية لا التبعية ؛ فالفكر العربي الذي يتقن الحديث بلغة العصر ، ويطرح الأسئلة التي تؤرق رفاقه في الثقافة الإنسانية ، لا يجد حرجا في توازي موقفه منهم ولا في اتساقه في كثير من النواحي مع جملة المعطيات الحديثة لديهم ، بل يؤكد ذاته ، ويدرج عطائه في هذا النسق العام ، مشتبكا مع القضايا الحيوية لعصره ، إيجابا وسلبا ، بكفاءة وفعالية .

● وقد تصدرت الندوة هذا العدد - على غير ما جرى العرف به من قبل - إثارة لتعدد الأصوات ، وتعبيرا عن طبيعة الإشكالية الخاصة بمحورنا ، وحرصا على استثارة الطابع الجدلي الخصب ، المتمثل في وجهات النظر المتباينة ، بوصفه مدخلا مشروعا للمشاركات التالية .

● ويحيي المفكر زكي نجيب محمود ، في شهادته التي يدلي بها لهذا العدد ، عن جملة أسئلة تدور حول الأيدولوجيا ومكانها من الحياة الثقافية ؛ فيشير إلى نشأة مصطلح الأيدولوجيا في الغرب ، وتطور استخدامه ، ودخوله إلى لغتنا ، ويقترح مرادفا عربيا للمصطلح هو كلمة المذهبية ، أو كلمة الملة ، التي استخدمها الفارابي للدلالة على التقاطع فئة معينة من الناس حول مجموعة من الأفكار والمعتقدات ، يناصرونها ويلتزمون بها ؛ وهو المعنى المقصود بمصطلح الأيدولوجيا ، كما استخدم الشهرستاني الكلمة نفسها في صيغة الجمع في كتابه «الملل والنحل» . ويناقش المفكر المصري موقع الأيدولوجيا على خريطة الفكر الفلسفي المعاصر ، ويرى أن الفكر العربي قد أخذ يبلور لنفسه ، منذ منتصف القرن الماضي إلى منتصف هذا القرن أيدولوجيا متميزة القسمات ، لا تعتمد على فرض المخطط الثقافي عنوة ، بل تقيم تصورا شاملا للأهداف التي تستحق أن ننشدها ، وتسعى إلى الجمع بين ما هو حيوي في تراثنا لنصون به هويتنا التاريخية ، وما هو جوهري في ثقافة الغرب ، حتى نكتسب بالجمع بين الصيغتين صلاحية الوجود . ويؤكد المفكر المصري أن التوازي ظل سائدا بين هاتين الصيغتين إلى عهد قريب ، حتى أخذت أيدولوجيا الرفض التي ترمي إلى استرجاع الماضي ليكون حاضرا تمثل الصوت الأعلى . وهو يرجع هذه الظاهرة إلى ظروف تاريخية تتعلق بثقل عبء العصر وعجز الأمة العربية عن دفع ما قد ناءت بسطوته . بيد أن المفكر المصري لا يلبث أن يكشف عن يقينه الجازم بأن الخططين المتوازيين لن يلخى أحدهما الآخر ، بل إن الغلبة ستكون لأصحاب الصيغة الجديدة التي تجمع بين الماضي والحاضر . ويناقش زكي نجيب محمود عدة قضايا مهمة تتعلق بالدور الثقافي للأيدولوجيا ، بوصفها محصلة مستخلصة مما سبقها ، وموجهة لما يأتي بعدها . ويؤكد الكاتب التلازم الوثيق بين الأدب المبدع من جهة ، والأيدولوجيا العامة والخاصة للأديب من جهة ثانية . ويرى أن جيل الرواد في الأدب العربي الحديث قد استغرقتهم فكرة الحرية خلال العشرينيات وما تلاها ، على نحو أخذت به تلك الفكرة تبث إشعاعها في نتاجهم الأدبي كله . ولم تلبث هذه الفكرة نفسها أن تلونت بالمنظور الاجتماعي بعد منتصف القرن حتى الآن .

● ويطرح مجدى وهبه تساؤله الأساسي «أية أيدولوجيا ؟» دون أن يخفى حيرته . وهو كذلك يتعرض لتعريف كلمة أيدولوجيا ، بوصفها من الكلمات التجريدية ، التي كثيرا ما يحتمل حول تفسيراتها الخلاف . وإذا كان بعض الباحثين يرى أن الاختلاف المذهبي - الذي يستلزم ضرورة إعادة تعريف المعاني المجردة - له دوره في إثراء الفكر الإنساني ، فإن الباحث يدعو إلى تفادي صك الشعارات المثيرة التي تحاصر حرية الفكر ، وتلزمه بفهم واحد لا يتعداه . ويتابع الباحث التطور الدلالي لكلمة الأيدولوجيا ، فنراه يعود بها إلى الفيلسوف الفرنسي «أنطوان دي تراسي» (1754 - 1836) بوصفه أول من تعرض لبحث كلمة أيدولوجيا ، حيث وضع كتابا يقع في أربعة مجلدات (1801) أسماه «عناصر أو أوليات الأيدولوجيا» ، وإن كانت كلمة أيدولوجيا قد ظهرت قبل ذلك (1796) في محاضرة ألقاها الفيلسوف نفسه تتضمن نظريته عن الفكر الإنساني بوصفه عملية ناتجة عن تحرك إحساسات الإنسان على صورة إدراك وذاكرة وقدرة على الحكم والإرادة .

ومع أن «دي تراسي» كان ينبغي من وراء بحث كلمة أيدولوجيا أن يصل إلى ما تصوره «علما للأفكار» يتبنى دراسة الأفكار ومعانيها وقوانينها ، غير أن ذلك قد ووجه من قبل نابليون وأصحاب الفكر المحافظ والداعين إلى الفكر المطلق بهجوم عنيف ، بدعوى أن هؤلاء الأيدولوجيين يقيمون نظريات سياسية واجتماعية ، لا على أساس الواقع وحقيقة الطبيعة البشرية ، ولكن على أساس نظرة تجريدية وهمية ، تفترض قدرة العقل البشري على الاستقلال بإرادته ، وتنظيم حياته الاجتماعية والسياسية .

وما لبث معنى كلمة أيديولوجيا أن اتخذ شكلا جديدا على يدى كارل ماركس وإنجلز ؛ فقد عرفا الأيديولوجيا فى كتابهما «الأيديولوجيا الألمانية» بأنها نظام للأفكار الباطلة التى لا تتصل بحقيقة ثابتة ، فضلا عن كونها محاولة لتبرير السيطرة الطبقية على بقية المجتمع . ولكن كارل ماركس يعود فينفرد بتعريف للأيديولوجيا حين يصفها بأنها وليدة مجموعة معينة من المصالح الاقتصادية ، لطبقة أو جماعة محددة ، سواء كانت حاكمة أو غير حاكمة . ويأتى «لينين» فيضيف بعدا آخر لمعنى الأيديولوجيا وهو يناقش فى كتابه «المادية والنقد التجريبي» فكرة ارتباط الأيديولوجيا بمصالح طبقة معينة ؛ فقد وصف لينين الماركسية ومجموعة المثل والأفكار التى تستند إليها الطبقة البروليتارية ، بالأيديولوجيا العلمية . ويتبع الباحث تأثير هذا المفهوم على الفكر المجرى لوكاتش ، والإيطالى جرامشى ، كما لا يخفى الحيرة المتجددة التى تتاب المفكرين الماركسيين عندما يميزون بين ما يسمى بالعلم اليقيني والأيديولوجيا بوصفها منهجا فكريا ينبثق من علاقات اقتصادية معينة فى مجتمع ما ، قد ترتبط بمصالح طبقة أو جماعة ، أو قد تعود إلى ما أسماه المفكر الفرنسى لويس ألطوسير «تمثيلا لتلك العلاقات الخيالية التى تربط الأفراد بظروفهم الحقيقية فى الحياة» . ويشير الباحث إلى وجهة النظر التى تعارض المفهوم الماركسى للأيديولوجيا ، فنراه يتحدث عن كارل ما نهايم - أحد أقطاب علم الاجتماع فى ألمانيا - واعتراضه على النظرية الماركسية للأيديولوجيا ؛ إذ إنها لا تميز بين الأيديولوجيا الخاصة بالفرد ، والأيديولوجيا الشاملة الخاصة بزمان ما أو جماعة ما . ومع ذلك فإن ما نهايم يذهب إلى أن كلا النوعين رهن بالظروف الاجتماعية للفرد والجماعة .

ويعود الباحث فى نهاية مقاله إلى الحيرة التى بدأ منها ، وهى حيرة وليدة لكثرة التعريفات والتفسيرات المطروحة لكلمة أيديولوجيا . ثم نراه يتساءل - أمام سيل الأيديولوجيات الذى يروج به الفكر فى القرن العشرين - هل فى الإمكان أن يقوم العالم النامى - وهو يخوض معارك حركات التحرير - باستيراد أنماط أيديولوجية ؟ ألا تعد الانتفاضات القومية التحررية أيديولوجيات فى حد ذاتها ؟ وبعد أن يتناول هذين التساؤلين بالتوضيح ، يعود للتساؤل من جديد فيقول : أنحن الآن نحيرون بين الأيديولوجيات أم تابعون لأصالة معينة ؟ وأية أيديولوجيا ومعنى ولماذا ؟

● وإذا كان كل من الباحثين السابقين قد اقترب من مشكلة الأيديولوجيا بمنظور فلسفى وتاريخى عام ، فإن عز الدين إسماعيل يقاربا من الجانب اللغوى المحدد ، فى بحثه عن أيديولوجيا اللغة ؛ إذ يكشف عن تعقد الظاهرة اللغوية وتشابكها باعتبارها أخطر ظاهرة فى حياة البشرية ، ومن ثم يتعرض لمجموعة من القضايا الأساسية المرتبطة بالتصورات والقوانين الكلية التى تحكم هذه الظاهرة ، فيما يمكن تسميته بأيديولوجيا اللغة . وتتمثل أولى هذه القضايا باللغة ذاتها بوصفها نشاطا فعلا يقع فى قلب الحياة ، وليست مجرد مرآة تنقل الحياة أو تعكسها . ولا يقتصر هذا الوجود اللغوى على العالم المعاصر فحسب ، بل يمتد إلى العالم المحتمل كذلك .

والقضية الثانية التى تتناولها الدراسة تتعلق بالممارسة العملية للخطاب اللغوى حين يكون تحقيقا لذلك النشاط الفعال ، بدءا من الخطاب الأسطورى فى شكله الاستعارى أو المجازى القديم ، وانتهاء إلى الخطاب اليومى .

وتنتقل الدراسة إلى قضية ثالثة ذات شقين متلازمين هما وضعية اللغة بوصفها عملية عقلية من جهة ، ونشاطا اجتماعيا من جهة أخرى ، تشكل الظاهرة اللغوية من خلالها ، وتقوم بتشكيل الوعي الإنسانى فى الوقت نفسه . وتعرض الدراسة للنظم الفرعية لهذه الظاهرة وكيفية تكوينها للنظام العام ، وذلك بهدف تحديد معنى أيديولوجيا اللغة وما تتميز به من تشابك وتعقد ، مبعثها انبساطها أفقيا على مساحة المجتمع البشرى ، ورأسيا على مدى التاريخ الإنسانى .

وإذا كانت هذه الدراسة تهدف إلى تحليل الظاهرة اللغوية بوصفها أيديولوجيا فى ذاتها ، فإن هناك مبحثا آخر مكمل لهذا الجانب هو لغة الأيديولوجيا ، وهو مبحث لا يفصل عن المبحث الأول ، وتشير إليه الدراسة بوصفه مشروعا لدراسة مكمل .

ويتهى الباحث إلى الالتفات نحو جانب مهم من أقوال طائفة لا تنتمى إلى زمرة المشتغلين بالعلوم الإنسانية ، حتى وإن لم يستندوا إلى تحليل علمى أو منطقى . وتمثل هذه الطائفة فى المشتغلين بالكلمة إبداعا بوصفهم أقدر الناس على الحديث عن أداتهم الإبداعية وهى اللغة ، وعن موقفهم منها ، على أساس أنهم أقرب الممارسين لها وأشدهم معانة لها والتحامها بها ، وتحص الدراسة كتابا عربيا معاصرا تتخذة نموذجا لموقف الأديب المبدع من اللغة وهو يحيى حقى . فتقدم تحليلا كاملا لمفهوم الكتابة كما يتجلى لديه .

● وتبرز دراسة كمال أبوديب «الادب والأيديولوجيا» أهمية المقولة الرئيسية فى أعمال ميشيل فوكو من حيث كشفها لعلاقات القوة ، والارتباط بين القوة والمعرفة ، ولآلية السلطة وسيطرتها على نسيج الحياة الاجتماعية ، وللتكوين الفكرى والنفس للفرد . وإذا كانت الأيديولوجيا ترتبط بعلاقات القوة ، واقتتران القوة بالمعرفة وإنتاج السلطة ، فإنها ترتبط بشكل وثيق بسلطة طاغية أخرى هى سلطة الإنشاء .

ويرى الباحث أن أعمال فوكو قد استطاعت أن تبلور الطبيعة السياسية للحياة البشرية بصورة لا يعادها من حيث الأهمية سوى كشف كارل ماركس للطبيعة الاقتصادية للوجود البشرى ، ويرى أن العلاقة بين الكشفين علاقة جدلية . كما يرصد الباحث بالإضافة إلى ذلك علاقة الأدب بالأيديولوجيا فى التوجهات الماركسية والوجودية والبنوية وما بعد البنوية ، وفى نظرية التفكيك ونظرية التأويل ، مركزا على لغوية الحياة الإنسانية ، على أساس أن طبيعتها الاقتصادية والسياسية والأيديولوجية لا تتحقق إلا باللغة وفى اللغة ؛ إذ إن كل كتابة إنما هى فعل لغوى ، والفعل اللغوى - فى أبعاده كلها - فعل اجتماعى ، ولذلك فهو فعل أيديولوجى . ونأسيسا على ذلك ليس بوسعنا أن ندرك علاقة الأدب بالأيديولوجيا إلا من منطلق الفهم الدقيق لعلاقة اللغة بالأيديولوجيا ؛ فاللغة إنشاء ، وكتلة من النصوص المشكلة للجسد الأول للأيديولوجيا .

ويناقش الباحث أهم الأعمال التي تناولت العلاقة بين الأدب والأيدولوجيا من خلال المنظور الذي حدده في بداية البحث ، مستخلصا عددا من الأسئلة ، ومقترحا عدة مسارات ممكنة لتطوير نظرية في النقد الأدبي ، تقوم على أساس أن الإنتاج الأدبي لا يعد تجسيدا لفكر الطبقة الحاكمة كما تؤكد المقولة الرئيسية للماركسية ، بل إن الأدب الرفض ، أو الفكر المعارض يشكل ، مكونا لا يمكن إغفاله ، يتميز بعلاقاته الصدامية مع فكر الطبقة الحاكمة . وتنشأ عبر المواجهة بين هذين المنحيين آليات تعديل أو تحويل ، أو نقض واستبدال ، أو تطوير للفكر السائد . ويؤكد الباحث أن المكون الأيدولوجي للنص لا يظهر فيها يعلنه الكاتب أو يعبر عنه من منطلقات عقائدية ، بل يتجلى في خفايا التكوين النصي ونظام العلاقات بين جزئياته ، أو فيها يضمه النص . وبعد انتقال العملية النقدية من رصد المكون الأيدولوجي على مستوى الإفصاح إلى مستوى الإضمار من أهم التطورات الجذرية في الدراسات النقدية العالمية . ومن ثم يطرح الباحث جملة مؤشرات مبدئية لقراءة أيدولوجية للعمل الأدبي ، ويناقش بالإضافة إلى ذلك بعض المفاهيم الأساسية في النقد الحديث مثل مفهوم الوحدة والقيمة . ويختتم بحثه بتحديد وظيفة النقد في علاقته الصراعية مع النص السلطوي وكشف تناقضاته من ناحية ، والنص المقموع وتفجير إمكاناته من ناحية أخرى ، مبرزاً أهمية الأدب في التغيير على المستويات السياسية والاقتصادية والثقافية ، ومعترفاً في الوقت ذاته بصعوبة الإجابة عن التساؤلات المثارة حول طبيعة هذا الدور ، وكيفية نشأته ، ومدى تغييره في المجتمعات المختلفة .

● وينتقل بنا محمد علي الكردى من التنظير اللغوي والأدبي ، إلى بحث علاقة النقد الجديد - على وجه التحديد - بالأيدولوجيا ؛ إذ يرجع الباحث ظهور النقد الجديد في فرنسا إلى الجدل الذي احتدم بين ريمون بيكار ورولان بارت ، حول الدراسة التي قام بها الأخير عن جان راسين . وقد تركز الخلاف بين بارت وخصومه فيما ذهب إليه من تفرقة بين النقد الأيدولوجي - بوصفه النقد الذي يواكب العصر ، ويفيد من تقدم العلوم الإنسانية في جميع فروع المعرفة - والنقد الجامعي أو الوضعي ، الذي ينحصر اهتمامه في تحقيق النص الأدبي ، وإثبات المصادر والوقائع الأدبية ، على طريقة « لانسون » .

ويشير الباحث إلى ما أسهم به لوسيان جولدمان في ميدان النقد الأيدولوجي ، من خلال منهجه الاجتماعي ، الذي حاول به إدراك المعنى الشمولي للعمل الأدبي ، ذلك المعنى الذي يوفر للعمل الأدبي أو الفني - في توازنه مع رؤية الوجود لدى الكاتب - شكله العام ، ويضفي عليه توازنه واتساقه . ولقد طبق جولدمان منهجه ذلك في دراساته : « الإله الخفي » و « فلسفة كائنات » و « سوسيولوجيا الرواية » .

ويبدو أن الاتصال الصريح المباشر بين أيدولوجيا الناقد وموضوع بحثه ، كما تمثل في منهج جولدمان ، كان وراء الاهتمام الذي أبداه بعض تلاميذه في تحليل العمل الأدبي نفسه إلى عناصره الدالة ، وإعادة تجميع هذه العناصر على شكل نسق دلالي معبر ، قبل الإغراق في تحليل الرؤية الأيدولوجية الحاملة للعمل الأدبي . وربما كانت محاولة جوليا كرسيتيفا في مجال ما يسمى « السميوطيقا التحليلية » أو الدلالية ، من أعمق المحاولات في هذا الصدد ، التي تنطلق كذلك من منظور الأيدولوجيا الماركسية ، وإن كانت تتم في إطار قراءة منهجية معاصرة ، تعتمد على تركيبة فريدة ، ينصهر فيها التحليل النفس الفرويدى ، والتحليل الاجتماعي الماركسي ، مع البناء اللغوي . ولقد تمثل منهجها ذلك في دراستها عن « أنطوان أرتو » . ومن ناحية أخرى فإن المناهج « الفينومينولوجية » أو الظاهرية قد عدت من عوامل التجديد والابتكار في مجال النقد الجديد ، فضلا عن اعتمادها على خلفية فكرية وأيدولوجية واضحة . ولا يفوت الباحث أن يشير إلى غلبة النزعة الفلسفية على هذه المناهج عند تفسيرها للعمل الفني ، والاهتمام بإبراز عملية الخلق الفني واتصالها بحرية الفنان وذاتيته ، على حساب التحليل الكافي للنصوص الأدبية ، وتحديد خصائصها الدلالية والتعبيرية . ففي حين يهتم سارتر بتحديد « المشروع » الخيالي الذي يحقق به الكاتب ذاتيته من خلال العمل الفني ، نرى جاستون باشلار يهتم بإبراز دوره بوصفه قارئاً ذواقاً ، يقدم إلينا انطباعاته وأحلامه أمام النصوص الشعرية التي ينبثق له الوجود من خلالها في صورة فريدة ، تعتمد أساساً على الدهشة والانبهار .

ويبدو أن إسهام المدارس النقدية الأيدولوجية لم يكن الإسهام الوحيد في مدرسة النقد الجديد ، فالباحث ينتقل بنا إلى مدرسة « الخصوصية الأدبية » التي ولدت على يدى رولان بارت ، عندما قام بدمج منهج اللغويات البنيوية ، بمفاهيمه التحليلية الماركسية ، مما أدى إلى طرح موضوع الكتابة ، والنظر إليها بوصفها الإشكالية المحورية التي تتحدد في ضوئها ماهية الأدب . ثم يعرض الباحث بعد ذلك لدراسات تودوروف في البويوطيقا ، والمشروع الفريد في « الجراما تولوجيا » الذي أخذ يدعو إليه جاك دريدا ليجاوز الظاهرية والبنيوية . وفي النهاية يرى الباحث أن عناصر الظاهرة الأيدولوجية تتعدى طبيعة الخطاب النقدي والأدبي معا .

● ويدمج مسلك ميمون الأدب والنقد بعرضها على إشكالية ما يسميه « الأدلوجة » ، فيدرس في بحثه العلاقة الوثيقة بين الأدب والأيدولوجيا ، ويرى أننا لا نكاد نتصور أدبا ينقسم بذاته عن هذه الأدلوجة ؛ إذ إنها محور الارتكاز في كل تعبير أدبي ، حتى على مستوى الأنواع الأدبية المستحدثة ، وتفسيراتها النقدية ، كالأدب الملحق ، وما تحت الأدب واللا أدب وينتهي الكاتب - بعد مناقشة عدة تعريفات للأدلوجة - إلى أن معناها الحديث يتحدد بالأيدولوجيا العلمية ، وهناك ما يعرف بالأيدولوجيا الوظيفية التي تتعمق في بحث قضية التخلف والتقدم ، فضلا عن المفهوم العام للأيدولوجيا بوصفها علم المعرفة أو علم الأفكار ، وتهتم بخصوصيات الأساطير والتصورات العامة . ويؤكد الباحث أن تزواج الأدب ، بما هو إبداع ، والأدلوجة ، نظير تزواج الروح والجسد ، وتبدأ العلاقة من الأديب المبدع نفسه ، بوصفه كائناً اجتماعياً له مبادئه وقيمه ومثله وأخلاقه ، بل له تكوينه ووعيه . ومن هذه العوامل المؤثرة تنطلق عملية الإبداع ؛ الأمر الذي يجعل هذا التزاوج قدراً لا مفر منه ، في حكم العقوبة الإبداعية وشرعيتها دون فرض أو إلزام . ويشكل الوعي بهذه العلاقة بؤرة الاهتمام ، بشرط ألا يكون وعياً زائفاً من قبيل النفاق والتدليس ، وتركيزاً الأوضاع المهترئة ، بل الوعي الذي ينشد تغيير الهياكل ، واستئصال شائقة المظالم ، وتقليص الفوارق الطبقيّة ، وفتح المجال لتكافؤ الفرص ، ومن ثم فإنه يفرز أدلوجة ثورية ، إذا التحمت بعناصر الإبداع

الأخرى ، فإنها تحقق نصرا عظيما في دنيا الإبداع الفني . ويناقش الكاتب أفكار الذين يتصورون خلو الأدب من الأدلوجة ، مشيرا إلى مقال الأدب والنقد للنقاد الألماني فرانس هوفمان ، كما يناقش إجابات عدد من المبدعين الذين شاركوا في استجواب خاص لمجلة « فصول » ليؤكد أنه لا يمكن فصل الأدب عن منظوقه الأدلوجي .

أما في مجال النقد فالباحث يرى أن التعامل الأدلوجي مع الأدب أساء إليه من مختلف الوجوه ، وأضر به أيضا ضرر ، تماما كما أضرت الأدلوجة المعبر عنها بطريقة غير فنية ولا عفوية بالإبداع والفن . ويناقش الكاتب في هذا الصدد الأدلوجة الماركسية مشيرا إلى ما فيها من دجاجة تحيل الأدب والفن إلى آلة معطلة لا روح فيها . ويرى الباحث أنه كى نقف في وجه دعاة تغريب الفن والإبداع ، بتعسفهم وإقحامهم على النصوص ما ليس منها ، لابد من أدلوجة تقدم تصورا عاما للكون والإنسان في أقصى أبعادها الممكنة ، تتميز بالعمق والمرونة والسماحة .

● وإذا كان صاحب مقولة الأدلوجة قد انتهى كما رأينا إلى رفض الماركسية في النقد ، فإن رمضان الصباغ يحلل في بحثه عن « الماركسية والالتزام » مجموعة من المفاهيم الجمالية التي تربط بين الفن والمجتمع ، وتؤسس العلاقة بينهما على نظرية الانعكاس ، دون تفرقة بين فن وآخر . ومع أن هنري لوفافريقول بأن الفن ليس أيديولوجيا ؛ فإن له محتوى أيديولوجيا سياسيا يتفاوت حظه من الوضوح والوعى من حالة إلى أخرى . على أن الفن - لدى الماركسيين - وسيلة للسيطرة على الواقع ، ومن ثم فهو وسيلة للتغيير ، والفنان مطالب بالوقوف في صف التقدم ، ومساندة الطبقة الصاعدة ؛ إذ إنه ليس معلقا في فراغ المجتمع الطبقي ، بل يتنمى بالضرورة لطبقة اجتماعية محددة ، تلزمه بمواقف تتسق مع أيديولوجيتها . أما مفهوم الالتزام وحدوده - بعد ذلك - فلم يكن واحدا عند الماركسيين كافة ، بل اختلف من كاتب إلى آخر ، وتأثر بعلاقة كل واحد منهم بالسلطة أو الحزب ، فالالتزام يصل في الغالب إلى نوع من الإلزام الذي يفرضه الحزب أو مؤسساته على الفنان ، أو يصل في أحيان أخرى إلى التعبير عن التحرر الإنساني في معناه العام - كما يرى تروتسكي - أو الوقوف في منتصف الطريق ، كما فعل المفكرون السوفييت الحاليون ، الذين انتقدوا برفق الزادانوفية والستالينية ، لكنهم ما يزالون يصرون على الالتزام الحزبي .

والالتزام في الماركسية لا يفرق بين الفنون والأجناس الأدبية المختلفة ، فالماركسيون بالرغم من اعترافهم بأن الشعر نمط خاص من الإبداع ، يربطه طومسون بالحلم والسحر والخيال والتأمل والتسامي ، فإنهم لا يعفونه من الالتزام ؛ لأن الشاعر - كغيره من الفنانين - كائن اجتماعي ، يملك القدرة على الفعل ، ومن ثم فهو ليس محايدا ، ولابد أن ينحاز إلى إحدى الطبقات المتصارعة . والالتزام الاشتراكي اعتناق لطموحات الطبقة العاملة الصاعدة في المجتمع البرجوازي . ويشير الباحث إلى أن الخلاف بين الماركسيين لم يقف عند هذه الحدود ، بل انسحب أيضا على نقدهم للاتجاهات التي لا تقوم على أساس الواقعية الاشتراكية ؛ إذ نجد بينهم من يقبل الواقعية النقدية والرومانسية الثورية ، بل نعثر بينهم على من يستوعب مكتسبات الفن المعاصر كافة ، ويوسع من نطاق الواقعية لتشمل اتجاهات الحداثة ، مما يبنى معه أن نحذر في التعامل مع المفاهيم الجمالية الماركسية من الموقف الدوجماطي الذي يؤكد وجود علم جمال ماركسي موحد يشمل جميع تلك الاتجاهات .

● ثم نأتي إلى مجموعة الدراسات ذات الصبغة التطبيقية فنتبع فيها تدرجا موازيا لما رأيناه في المجموعة النظرية السالفة . فنبدأ بمقال عزت قري « رحلتان » الذي يدور حول رحلتين تاريخيتين ، حدثتا في القرن الماضي ، في أوائل عصر النهضة ، متخذتا من قراءة الكتابين ، اللذين وصفا الرحلتين وسيلة للكشف عن المحتوى الأيديولوجي الكامن في الكتابين . والأيديولوجيا في منظور الباحث هي قصد الكاتب وما يقوله صراحة ، وما لا يقوله ؛ أي ما يقوله ضمنا ، مما قد يصبح في حالات معينة أكثر دلالة من الصريح المعلن .

والرحلة نقلة ، ورحيل في المكان والزمان معا ؛ والمكان هو مكان الآخر أو الثقافة الأخرى . والمجتمع والثقافة كائنات زمانية بالضرورة ، ولذلك فإن فهم الحاضر يعني فهم الماضي ومعرفته ، استشرافا للمستقبل . وليست الرحلة معرفة بالجزء ، وإنما هي معرفة به في إطار الكل ، ومن ثم فالرحلة الجيدة معرفة بالمكان الجديد ، وبالمكان الذي جاء منه المرحل ، الذي يحمل دائما على كتفيه مكانه الأصلي ثقافيا وأيديولوجيا ، كما أن التغرب عن الوطن إعادة اكتشاف له في كليته ، بعد أن كان يغمر المرحل بجزئياته . فالرحلة ارتحال دائم بين الحاضر والماضي ، وهنا وهناك ؛ ولذلك فهي لقاء ثقافي بين اثنين أو مجتمعين وثقافتين .

ومن هذا المنطلق يبدأ الكاتب قراءة رحلة رفاعة من كتاب « تحليل الإبريز في تلخيص باريز » ، ورحلة عبد الله فكرى وولده أمين فكرى في كتابهما « إرشاد الألبا إلى محاسن أوروبا » مقارنا بين الوضع الوظيفي لكليهما ، ومن ثم الوضع الطبقي الذي ينتمى إليه المؤلفون الثلاثة ، كاشفا عن تبدى الأيديولوجيا في الكتابين ، وعلاقتها بالأوضاع السياسية والاجتماعية .

● وقريب من هذا التناول الفكرى لتتاج أدبي معين ما تقدمه نهاد صليحة في بحثها عن « المسرح بين النظرية الدرامية والنظرية الفلسفية » ، إذ يدور حول علاقة الأيديولوجيا بالدراما . فتعرض الباحثة في البداية لأسباب سيطرة النظرية الدرامية الأرسطية على المسرح الغربي حتى القرن العشرين ، وترى أن السبب الجوهرى هو تشابه الأيديولوجيا التي بطنت النظرية الأرسطية للدراما مع خلاصة الأيديولوجيات التي تلتها حتى بداية قرننا الحاضر . ثم تشرح الباحثة بعد ذلك التغيير الجذرى في النظرية الفلسفية الذي أتت به التيارات المحدثة ، سواء تلك التي ركزت على اللغة مثل التحليلية اللغوية والوضعية المنطقية ، أو التي ركزت على الفعل مثل الوجودية والماركسية . ثم يتعرض البحث للنظريات الأدبية التي تمخضت عن تلك الفلسفات ، وللاتجاهات الإبداعية في الدراما الموكبة لها . وتخلص المقالة إلى نتيجة أساسية ، هي أن تقلص سيطرة أرسطو على المسرح الأوربي يرتبط ارتباطا وثيقا بتقلص سيطرة فلسفته على الفكر الغربى .

● ومن المسرح بوصفه جنساً أدبياً ، ينقلنا محمد الباردى إلى « الخطاب الروائى بين الواقع والأيدولوجيا » فيختار لبحثه الرواية ، لأنها في تقديره تعد من الأجناس الأدبية المستحدثة في الأدب العربى ، ومن ثم فإنها قد ارتبطت شكلياً بإنجازات الرواية الغربية ، ومع ذلك فهي تبدو أقدر الأجناس الأدبية على تمثل الواقع الاجتماعى ، وعلى تعميق إشكالية علاقتها به . والكاتب يعتمد نظرية المدرسة الألمانية في « التقبل » منهجاً في معالجة موضوعه . والمنطلق - في هذه النظرية - أن القارئ ، سواء كان ناقداً أو قارئاً عادياً أو أدبياً جديداً ، يتوقع من العمل الأدبى إجابة عن سؤال يريد ، بشكل أو بآخر ، أن يعثر عليه . وأن صورة المتقبل والتقبل للأثر الروائى نجدها مرسومة - في أغلب الحالات - في الأثر نفسه . لهذا ، فإن المتقبل يقوم بدور أساسى في توجيه الخطاب الروائى ، يمكن من خلال تحليله أن ننطلق إلى مقارنة اجتماعية للخطاب الروائى .

وإذا كانت القراءة النقدية تعنى التأويل ، أو « ملء المجال الأبيض » في العمل الروائى ، فإن أغلب الآراء الصادرة عن هذا التأويل غير قائمة في النص بقدر تمثيلها في ذهن القارئ ، فالتأويل لا يستطيع دائماً أن يتجرد من خلفيته الأيدولوجية . والناقد العربى يصير على المفهوم الوظائفى للرواية ، لكن هذه الوظيفة نفسها تختلف من ناقد إلى آخر على حسب الانتماءات العقائدية ، والتصورات السياسية للحياة والمجتمع ، وبذلك تؤثر تأثيراً مهماً على عملية التفسير والتأويل . فتعامل المتقبل الناقد إذن هو تعامل أيدولوجى وسياسى في غالب الأحيان .

ولا يكاد يختلف القارئ العادى عن القارئ الناقد في هذا ؛ فمن خلال استجواب أعده الكاتب ، وجد أن القارئ العربى يريد أن يوظف الرواية في خدمة قضايا الإنسان العربى المعاصر ، بمعنى أنه ينتظر أن تجيب الرواية عن تساؤلاته الشخصية حول المرجع - الواقع ، وتقويمه في الحالة الراهنة ، والرغبة في مجاوزته عن طريق التصورات الفكرية أو الأيدولوجية . وإذا كان كل كاتب يكتب وفي ذهنه - عن وعى أو عن غير وعى - صورة قارئ ينتظر منه إجابة عن سؤال فإنه لا يمكن الفصل - على مستوى السؤال والجواب - بين المرجع والأيدولوجيا .

أما على مستوى علاقة الإبداع بالمرجع فإن كثيراً من كتابنا يتوهمون أنهم يعكسون الواقع بالمطابقة الآلية بين المعيش والتخييل ، غير أن الفاصل الزمنى ، مهما قصر ، يجعلهم يتحدثون عن المرجع - الواقع بصورة جديدة مرتبطة أساساً بتفاعلهم الحيوى والأيدولوجى مع اللحظة الراهنة ، فالعلاقة إذن علاقة تجاوز أيدولوجى . وقد لاحظ الكاتب أن إشكالية الروائى العربى المعاصر ، مهما اختلفت منطلقاته ، هي إشكالية الحرية . وهذا ما يجعل الخطاب الروائى ، حتى الآن ، ليس خطاباً طبقياً ، ويظل المستوى الأيدولوجى فيه مجرد طموح فردى لا غير . ثم يطرح الباحث قضية التواصل بين البنى الاجتماعية في الواقع العربى والأشكال الروائية من منظور العلاقة بينها وبين الرواية الغربية عبر تطورها التاريخى ومذاهبها الفنية المختلفة ، ثم يقف أمام افتراضين : أحدهما عد الشكل الفنى تطبيقاً ، جيداً أو رديشاً ، لأشكال سائدة في مراحل تاريخية متفاوتة ، وأن الجنس الأدبى الجديد غير مهياً حالياً لإفراز أشكاله الفنية ، وثانيهما يقوم على أساس أن تجربة قرابة قرن من الزمان لابد أن تكون إفرازاً للمرجع ، وأن النقد الاجتماعى عندنا غير قادر حالياً على تحليل هذه الصلة الوثيقة .

● ويمضى عمار بلحسن في مقاله « ما قبل بعد الكتابة » في تحليل علاقة الأدب الروائى بالأيدولوجيا ، فيذكرنا بأن هذه العلاقة إنما هي من تقاليد النظرية الماركسية ، وهو بذلك ينهنا إلى المجرى العلمى الذى فجرت فيه هذه الإشكالية ، وإلى طبيعة المفاهيم التى استخدمت لبحث تلك العلاقات وتفهمها . ويرى الباحث أن الدراسات السوسولوجية تجد نفسها في منطقة تقاطع بين مختلف المناهج والتصورات العلمية والمثالية ، وحقل صراع معرفى وأيدولوجى . فانتلاقاً من التحليل الماركسى للأدب ، ووصولاً إلى الدراسات التجريبية واللغوية والبنوية ، يجد الباحث نفسه في هذا الميدان فوق صحراء من الرمال المتحركة ، في مواجهة تيارات نظرية ومنهجية متضاربة ، بل متناقضة . ومن هنا كانت صعوبة التحليل وأخطاره على المستوى النظرى والمنهجى ، وما يغرى به من انزلاقات ، كالانزلاق نحو نظرية الانعكاس الآلية ذات النزعة الاقتصادية ، أو نظرية استقلال الأدب عن المجتمع والأيدولوجيا عند أصحاب النزعة الإرادية .

ويخلص الكاتب من تحليله للمناهج المثالية والمادية إلى القول بأن الكتابة الأدبية تقوم في مجمل أشكالها بتنظيم الأيدولوجيا ووضعها في شكل جديد هو النص الأدبى ؛ هذا النص الذى يعد - على حد تعبيره - أيدولوجيا أدبية ، تمشى على رجلين وتتجول في الأسواق وتقيم مختلف العلاقات الاجتماعية من حب وصراع وغيرهما . ومن ثم فإن كشف علاقة الأدب بالأيدولوجيا يقتضى تحليلها وفق ثلاث أطروحات : فالنص الأدبى كتابة تنظم الأيدولوجيا وتمنحها بنية وشكلاً ينتج دلالات جديدة متميزة ، كما أنه يقوم بتحويل الأيدولوجيا وتصويرها ؛ الأمر الذى يسمح باكتشافها وإعادة تكوينها ، وأخيراً فإن العمل الأدبى يتضمن عناصر معرفة خاصة بالواقع ، تختلف عن المعرفة العلمية . وعلى هذا الأساس يرى الباحث أنه يمكن دراسة الأيدولوجيا التى ينتجها شكل خاص من الأدب هو الرواية ، وهذا ما يقوم به الكاتب في الجزء الختامى لمقاله مستعيناً بأفكار لينين وجرامشى ولوكاتش وجولدمان على وجه العموم .

● ويختار عصام بهى روايتين عربيتين هما « قنديل أم هاشم » و « موسم الهجرة إلى الشمال » ليحلل من خلالها ما يطلق عليه « أيدولوجيا المصالحة » . ويحدد الكاتب مفهومه للأيدولوجيا على أنها نظام من الأفكار التصورية ، يكمن خلف السلوك الاجتماعى أو الثقافى ، ليوجهه ، ويحدد مساره وطبيعته ، وهدفه في الحاضر والمستقبل معاً . وأن الكاتب يبت أيدولوجيته في ثنائى العمل الأدبى على مستوياته كلها . ويرى الباحث أن قضية « التقدم » ، أو « المآزق الحضارى » الذى وقع الشرق فيه كان مدار الاهتمام الفكرى والأدبى في هذه المنطقة منذ

ما يزيد على قرن ونصف قرن من الزمان ، وكانت الرحلة إلى الغرب ، والاحتكاك المباشر بنمطه الحضاري أحد مجالات طرح هذه القضية الحيوية ، مما استقطب في ثلاثة مواقف تتراوح بين التسليم الكامل والرفض المطلق ومحاولة الاستيعاب والحوار بحس نقدي ينطلق من العقيدة الإسلامية أو على أساس أيديولوجي آخر .

ويرى الكاتب أن روائي « قنديل أم هاشم » ليحيى حقي (١٩٥٤) ، و « موسم الهجرة إلى الشمال » للكاتب السوداني الطيب صالح ١٩٦٦ ، تمثلان مستويات الصراع الذي يخوضه من يسافر إلى أوروبا . فتنة صراع يدور على مستوى « الصدمة الحضارية » في أول لقاء بالنمط الغربي ، وهو صراع ليس مع « الآخر » - أوروبا - فحسب ، بل يكون أيضا صراعا للذات مع نفسها بوصفها ممثلة لنمط حضاري مخالف ، وتكون النتيجة دائما محاولة للتوافق مع « الآخر » ، عن طريق إحلال وإبدال وإزاحة مستمرة . غير أن صراعا ينشأ حينئذ مع هذه المحاولة للتوافق ، ويكون - مرة أخرى - للذات مع نفسها ، لما يحمل تاريخ علاقة الآخر بالذات الحضارية من مواجهات ضارية ، لم تكن شريفة الأهداف أو الوسائل ، فتقع الذات - المنتمية حضاريا إلى النمط المتخلف المظلوم ، التي تغيرت بفعل النمط الحضاري المتقدم - في مأزق مصيري تسأل نفسها معه : كيف تقبل الولاء حضاريا لمن يسعى إلى تدمير الجماعة الحضارية التي تنتمي بجذورها إليها ؟ لتكون الإجابة نوعا من « المصالحة » مع واقع هذا النمط الحضاري الجديد ، أو حتى نوعا من « الحلم » أو « الأمل » في أن يتغير أحدهما ، ليتقيا بدلا من المواجهة .

أما المستوى الثاني من الصراع فيكون مواجهة تقع بين « الذات » التي تنتمي حضاريا إلى « الآخر » والجماعة التي تنتمي إليها ، عند العودة ، بعد رحلة التغيير والاحتكاك المباشر بها . حينئذ تواجه الذات نفسها وقد صارت من جديد إلى الغربية الحضارية في إطار جماعتها الأصلية ، وقد أصبحت لا تنتمي إليها حضاريا ؛ كما تواجه جماعتها في محاولة تغييرها . والحل - مرة أخرى - يظل نوعا من « المصالحة » مع قيم الجماعة أو بعضها ، تعللا بالانتماء ، وضمانا لاستمرار محاولات التغيير . هذه المواقف تجسدها الشخصيات الأساسية في « قنديل أم هاشم » و « موسم الهجرة إلى الشمال » ، ففي حين ضاع مصطفى سعيد نهائيا في الحضارة الغربية التي انتهت به إلى تدمير الآخرين ثم تدمير ذاته ، فإن بطل « قنديل أم هاشم » وراوي موسم الهجرة . . . يصالحان ، يصالح الأول مجتمعه بما فيه من عقائد فاسدة ، وما فيه من كسل وتراخ ، ويصالح الثاني الحضارة الأوروبية ومجتمعه التقليدي معا . وإذا كان المثقف العربي - ممثلا فيهما - يصالح مجتمعه أملا في أن يقبله ، ويقبل التغيير على يديه ، ويصالح « الآخر » أملا في أن يكف يده عنه ، أو يتيح له الفرصة ، للتقدم والتطور ، فإنه واهم في ذلك كما يقول الكاتب ؛ لأنه يضحى في سبيل هذه المصالحة بالصدق الذي يؤكد أن التغيير لا يتم بمجرد الأمنيات ، بل بالمواجهة الحاسمة والنهائية لقضية التطور ومتقاضيات التقدم .

● وتنتقل بنا أمينة رشيد إلى قضية نقدية أخرى في دراستها عن « رواية الأرض بين القيمة وعلاقة الزمان بالمكان » فتركز بحثها في رواية « الأرض » على أساس أنها نوع روائي ، وتلاحظ الكاتبة أنه بالرغم من كثرة الروايات التي تدور حول الأرض ، فإن تاريخ هذا النوع الروائي قريب نسبيا ، ويبرز الفلاح في كثير من هذه الروايات في صورة الرجل القاسي النغمي الماكر . وفيما ترى الكاتبة فإننا نستطيع أن نطلق على الروايات التي تدور حول الأرض نوعا روائيا ، على أساس أن هذا المفهوم ينطلق من وجود رقعة أرضية ، سواء كانت في الحقيقة أو في الخيال ، ومن ثم يتحرك الحدث الروائي عبر أيديولوجيا للأرض . وتتولى الكاتبة عرض مقولاتها من منظور خطاب نقدي محدد ، يرفض التحليل الشكلي ، ويتبنى نمطا من الممارسة النقدية يسعى إلى الكشف عن الأيديولوجيا ، بوصفها علاقة أساسية عضوية ، وليست مجرد جملة معطيات خارجية . وبعد أن تنتهي الباحثة من تحديد أسس خطابها النقدي تعتمد إلى تحليل ثلاث من روايات الأرض هي :

- ١ - الأرض لإميل زولا .
- ٢ - عنانيد الغضب لجون شتاينبك .
- ٣ - الأرض لعبد الرحمن الشقراوى .

فتدرسها من خلال عناصر ثلاثة أيضا هي المكان الدال ، والزمان والتاريخ ، والأيديولوجيا والقيمة ، فنقوم بصهر متميز لمقولات ماثيري ومتران ، وباختين وكلود بريغوست ، في محاولة لخلق جهاز إجرائي قادر على تحليل النص القصصي ، وجددير بإبراز الأيديولوجيا في تجليها عبر العناصر البنائية ، مع ربط ذلك كله بالقيمة الأدبية .

● وتختتم رضوى عاشور محور هذا العدد بدراسة نقدية أيديولوجية لقصة ذات طابع فاسفي لتغلق الدائرة ، فتقدم قراءة جديدة لنص قديم هو قصة حي بن يقظان لابن طفيل الأندلسي ، وهي القصة التي ظفرت بقدر وافر من البحوث التحليلية على مستويات مختلفة ، منها ما يتعلق بمضمونها الفكري ، أو صلتها بالنماذج الروائية العالمية السابقة عليها واللاحقة لها تأثيرا وتأثرا . وترى الباحثة أن هذه الدراسات لا يزال ينقصها المنهج الذي يرجع الصورة الفنية إلى جذورها الأيديولوجية . وتشير إلى أن هذه القصة تغري بالدراسة ، لا لأنها إرهاب مبهك فذ بالشكل الروائي فحسب ، ولكن لما تتيحه أيضا من اختبار بعض المقولات النظرية الخاصة بالعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ؛ إذ إنها تقع على الحدود المشتركة بين الفلسفة والأدب ، وتتميز بارتباطها بعدد من النصوص الشبيهة ، منها ما تعيد هي كتابته ، ومنها ما يعيد كتابتها .

وابن طفيل يطلع قارئه على مشروعه وسيله إلى إنجاز هذا المشروع ؛ حين يكشف في القسم الأول أنه ييث القارئ ما أمكنه من أسرار الحكمة الشرقية ؛ أي كيفية وصول الإنسان بمفرده ، دون إرشاد ديني ، إلى معرفة الله ، من خلال ذلك النوع من التصوف الإسلامي المتأثر بالأفلاطونية الجديدة . ومن ثم فإن رحلة حي بن يقظان التي تبدو في الظاهر كأنها هي مسيرة للعقل الإنساني ، تصور قدراته على إدراك

الوجود عبر الحواس والربط والمقارنة والاستخلاص ، ثم تمر بمرحلة الدخول في عالم المجتمع والناس ، نجدها تنتهي بنفى العقل والحواس والعالم المادى والاجتماعى ، وتتطور في اتجاه محاولة للتوفيق بين العلم والفلسفة الصوفية ، والفرد والجماعة ، حتى تكتمل بالانحياز التام للصوفية ، والنفى القاطع للعلم التجريبي ، والتنكر للإدراك العقلى ، والتسامى على الطبيعة ورفضها ، نزوعا إلى العزلة عن الجماعة وحياتها .

وفي هذا تكمن الدلالة الأيديولوجية للصورة الأساسية في النص ، وهى صورة الإنسان المتوحد المنعزل في جزيرة ، ويتضح لنا - كما تقول الدراسة - أن عزلة حتى في هذه الجزيرة ليست أمراً عشوائياً ، بل هى اختيار تملبه ضرورة أيديولوجية . وبذلك لا يكون حتى تجسيدا للإنسان ومسيرته المعرفية ، ولا صورة رمزية للإنسان الكائن الاجتماعى الذى ينتج أفكاره ومعارفه في خضم إنتاجه لحياته المادية وتاريخه اليومى ، بل هو رمز للفيلسوف المتوحد ، ومسيرة التطور العقلى لهذا الفيلسوف الفرد الذى يبدأ بالعلم التجريبي وينتهي إلى التصوف .

وتخلص الكاتبة إلى أن ابن طفيل حين ينقل رسالته من خلال صورة فنية تغذى مفاهيمه الأيديولوجية ، دون أن ينقل أفكاره مباشرة جاهزة للقارئ ، فإنه يأخذ قارئه معه إلى الرحلة الفكرية والنفسية التى أنتجت تلك الأفكار ؛ الأمر الذى ينقل قصة حتى بن يقظان من ساحة الفلسفة إلى ساحة الأدب ، ويمضى بها شوطاً طويلاً قاصداً حدود الرواية الفنية ، بيد أنها لا تصل إليها ، لأن هذه القصة ، وإن كانت تصور التطور الإنسانى لشخصية حية ، فإنها تغفل شخصية خارج التاريخ ، على حين تعنى الرواية دائماً بعلاقات اجتماعية في سياق تاريخي محدد ، تتفاعل فيه قوى اجتماعية تتشابك وتتصادم دون أن تعتمد على مجرد صورة فنية ذهنية مفارقة للملابسات الحياتية الزاخرة .

وعندئذ ينتهى مطاف هذا العدد بين النظر النقدي والتحليل التطبيقي لإحدى القضايا الكبرى في الفكر العالمى والعربى المعاصر .

التحرير



ندوة العدد

الأدب والأيدولوجيا

وربما كان المعقول في هذه الندوة ، أن نتعرض لمفهوم « الأيدولوجيا » في ذاته ، ماذا نقصده به على إطلاقه ، بغض النظر عن الاستخدام الخاص الذي يظهر في مجالات المعرفة المختلفة ، ومنها المجال المعرفي الأدبي بالضرورة . ولكن ما أخشاه أن يستغرقنا الكلام عن المصطلح ، ومحاولة تحديد مفهوم نظري للأيدولوجيا ، فلا نجد متسعاً لتناول القضية الأساسية ، وفيها إشكاليات كثيرة ، منها إشكالية العلاقة بين الأدب والأيدولوجيا ، التي هي في الحقيقة عصب الندوة ، أو محورها الأساسي .

ولست أدري إن كان في مكنتنا أن نتجاوز الحديث عن مفهوم الأيدولوجيا ومحاولة تحديده نظرياً ، بأن نشرع مباشرة في تناول القضايا الأقرب إلى قضيتنا المطروحة ، وأعني بها قضية الأدب والأيدولوجيا . ترى ما رأي حضراتكم ؟

لويس عوض :

أرجو المذكرة ، فلعل أجد صعوبة في تجاوز هذه المقدمة ؛ ربما لأنني أنتمى إلى جيل سابق . فعندما كنت في أوربا ، كانت كلمة أيدولوجيا من الكلمات التي يرفضها أصحاب الفلسفة المادية التاريخية . وكان جون لويس John Lewis في كتابه « What is Marxism؟ ما الماركسية؟ » كثيراً ما يحذرنا من استخدام كلمة أيدولوجيا لارتباطها بالفكر المثالي . فكلمة أيدولوجيا عند أصحاب المادية التاريخية ، تعني أسبقية المثال على المادة ، أو الفكر على المادة ، في حين نجد أنهم يرون الأمور على غير ذلك ، فهم يرون أن الفكر وظيفة من وظائف المادة .

ولكن القضية أصبحت أكثر تعقيداً منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ، عندما أخذت الوجودية بمفهومها السارترى في الظهور ، وبدأ « كامي » في تبني نظرية الالتزام . ومن ثم خرجت القضية من منطقة المادة والمثال - بصرف النظر عن انتهاء الكاتب ، سواء كان روحياً أو مادياً - إلى نوع من الدعوة الضمنية التي ترى أن على الكاتب واجبا نحو التعبير عن الإنسان والمجتمع ، أو التعبير عن فلسفة اجتماعية يؤمن بها وبغاياتها .

ولعل أكون مصيباً إن اعتقدت أننا بحاجة إلى وقفة هنا . إلى أي مدى نستطيع أن نتجاهل العلاقة بين تصور الأيدولوجيا بوصفها فكرة ؟ إن الواقع يشير إلى أن كلمة أيدولوجيا كلمة ألمانية ، بمعنى أنها من ابتكار الفكر المثالي الألمان . وكان أغلب الأوروبيين يستخدمون - في ذلك الحين - « الفورمة » الألمانية فيقولون « أيدولوجي ideologie » . وكان حزب النازي يحاول الاستفادة من فكرة الأيدولوجيا بوصفها وسيلة لاستعمار البشر ، سواء في داخل الوطن

اشترك فيها :

سعد الدين إبراهيم

عبد المحسن طه بدر

عبد المنعم تليمة

عز الدين إسماعيل

لويس عوض

أعدها :

عبد القادر زيدان



مركز تحقيق تكوير علوم عربي

عز الدين إسماعيل :

يسعدني في بداية هذه الندوة أن أرحب بحضراتكم ، فضلاً عن خالص شكري لما أبديت من اهتمام واستجابة للنشاط العلمي الذي تقدمه مجلة « فصول » لقراءها الأفاضل ، مستفيدة في ذلك من جهود الأساتذة المختصين في مجال تخصصاتهم ؛ حيث إن مجلة « فصول » تعلق أهمية كبرى على ما تقدمه للقارئ بهذه الصفة ، في تكوين القواعد الأساسية من الفكر النقدي والأدبي ، التي تحرص على أن تكون واضحة في أذهان المشتغلين في هذا الحقل .

وموضوع ندوتنا هذه : الأيدولوجيا ، موضوع مطروق منذ زمن ليس بالقليل ، ومطروق في مجالات عدة ، خارج دائرة الدراسة الأدبية كذلك . ولكن ، ربما كان الواقع يفرض علينا في كثير من الأحيان ، أن نتناول هذا الموضوع عن قرب أحياناً ، وبخفة أحياناً أخرى ، عندما نتصدى للدراسة الأدبية ، أو دراسة النص الأدبي ، أو دراسة كاتب من الكتاب ، أو حقبة من حقبة تاريخ الأدب .

وربما كان وراء الغموض الذي شاب مصطلح « الأيدولوجيا » ، كثرة دورانه واستخداماته المختلفة في مجال الدراسات الأدبية وخارج مجالها . وبصورة أوضح ، نتيجة لتداخل الفكر الاجتماعي والسياسي في مجال هذا النوع من الدراسة في كثير من الأحيان . وقد أدى ذلك كله ، إلى الخروج عن الحدود المحددة للتداول والتفاهم والتعامل بين مستخدمي المصطلح ومتلقيه في كتابات الكثيرين .

أو خارجه . ولقد تمثلت هذه الاستفادة في إنشائهم وزارة خاصة ، أطلقوا عليها وزارة « البروياجندا » ، في صراحة ووضوح ، وأسلموا أمر هذه الوزارة إلى المهرجولنز ذائع الصيت ، في حين تسمى مثل هذه الوزارة في بلاد أخرى بوزارة الإعلام .

ولا جدال في أن الفكر النازي يمثل واحداً من الامتدادات المرضية للفكر المثالي ؛ بمعنى أن الفكر النازي أو الفكر المثالي ، يفترض أن في الإمكان صياغة عقول البشر عن طريق وجود فلسفة مسبقه ، ومن ثم تصبح مهمة الكاتب أو المفكر هي التبشير بمجموعة من القيم التي يؤمن بها الحزب الحاكم .

ولقد بدأت كلمة أيديولوجيا تستقر في مصر - على الرغم من نفورنا منها - قبل ثورة يوليو ، وفوجئنا بتيارات معينة - داخل الثورة - تتحدث في بساطة عن أيديولوجيتها ، وعن الكيفية التي يجب أن يصاغ عليها المجتمع وفق أيديولوجيا معينة . وبالتدريج قبلت هذه الكلمة ، ونظر إليها بوصفها مرادفة لكلمة فلسفة ، وإن كانت في الحقيقة ليست فلسفة ، وإنما هي فلسفة مثالية ، تصاغ على غرارها عقول البشر .

ولست أدري إن كان في الإمكان تجاهل هذا الجانب ، بخاصة أن هذه المشكلة سوف نلتقي بها عندما نأخذ في الكلام عن الأدب والأيديولوجيا ، أو في تناولنا لمجموعة من الكتاب الذين يمارسون العملية الإبداعية ، بعد أن خرجوا من دائرة الالتزام التي عرفت في الستينيات ، وأخذوا في إبداع أنواع من الأدب الجيد . ولمع جودة ما يبدعون ، فالصورة تبدو أمامي وكأنني أشاهد حفل « كوكيتل » في جزيرة روينسون كروزو ؛ بمعنى أن المشاهد البصير يستطيع بسهولة أن يدرك القطيعة بين ما يبدعون والواقع المصري المعيش ، فضلاً عما في ذلك من عودة إلى نظرية الفن للفن .

على أية حال ، فإن ظاهرة الاغتراب عن المجتمع بحاجة إلى تحقيق ، لما لها من علاقة بتصورنا للعلاقة التي بين الأدب والأيديولوجيا .

عز الدين إسماعيل :

أرى سيادتكم اتجهت إلى نوع من التحديد ، ضمنا ، في عرض تاريخي لحقبة مرت ، يشير إلى أن الأنظمة المختلفة توجه الفكر سواء عن طريق وزارة بروجندا أو وزارة إعلام ، أو بأي شكل من أشكال التوجيه - أقول توجه الفكر إلى تبني فكر معين ، أو اتجاه بعينه . ولكن التحديد الذي ذهبت إليه يفسح مجالاً لسؤال له أهميته : ألا تشكل الأيديولوجيا - أيضاً - على أي صورة تلقائية لدى الفرد أو المجتمع ، حيث أستطيع أن أتحدث عن أيديولوجيا « فلان » الكاتب ، قبل أن توجد وزارة إعلام أو بروجندا ، أو قبل أن تأخذ الدولة دور الموجه ، أو أي سلطة من السلطات التي تكون لها قوة التوجيه الفكري ؟ ألا نستطيع أن نتحدث عن أيديولوجيا « فلان » الأديب قبل هذا الزمن الذي ظهرت فيه مؤسسات ، تأخذ على عاتقها دور التوجيه وحشو الأدمغة بأفكار ، أو اتجاه في تشكيل النمط الفكري للأغلبية العظمى حتى يتسنى لها توجيهها في مسار واحد ؟ إذا كانت الإجابة بيسل ، وأغلب الظن أنها كذلك ، فإن الأيديولوجيا لن تكون هي المتهمه في هذه الحالة ، أو المرفوضة ، أو التي يتحفظ كثيرون على استخدامها ؛

وإنما تصبح البناء الفكري الذي ينشأ بالضرورة ، لأن هناك كاتباً أو مفكراً أو أدبياً ، أو سياسياً واجتماعياً ، نشأ في زمن ما ، في بيئة ما .

وقد يكون في وسعنا أن نتساءل : ألا يمكن أن نفهم الأيديولوجيا على صورة أكثر دقة ، حتى يكون في مقدورنا أن نكشف عن الشكوك التي تحول بيننا وبين تقبلها ، أو تدعونا إلى التحفظ في محاولة فهمها بعيداً عن الرؤية التي تشي بقوة السلطة من ورائها ؟ ومن ثم ، يسهل علينا أن نقول إن الأيديولوجيات نفسها تنشأ - بالضرورة - حيثما كان هناك فكر يعطى ؛ لأن أي كاتب يريد - يقيناً - أن يحرك عقولاً أخرى تشاركه فيما ينشئ من فكر ، وهو يريد في الوقت نفسه - مهما ادعى غير ذلك - أن يكتسب أرضاً من الفكر المطروح ، مؤثراً أو متأثراً ، في المناخ العام الذي يعيش فيه ، بمعزل عن أي سلطة حادة من هذا النوع الذي عرف في الزمن الأخير .

لويس عوض :

ولكن ، على صورة تقليدية ، كان الاصطلاح المؤلف هو كلمة فلسفة ، وكان الناس يتكلمون عن فلسفة أفلاطون أو فلسفة ديكارت . ولكن الذي حدث . .

عز الدين إسماعيل :

بمعنى أنه يجوز أن نتكلم عن فلسفة المعري وليس عن أيديولوجيته ؟ لويس عوض :

هذا ما أردته على وجه الدقة ، لما في فكرة الأيديولوجيات من قهر ، وافتئات مزعوم بأنها تمتلك الحقيقة كلها ، فضلاً عن افتراض يقول إن صاحب الفكر ، سواء كان مؤثراً أو متأثراً ، لا يعبر عن قضايا المجتمع وهمومه .

ولا جدال في أننا جميعاً على معرفة بما أصاب الفكر الإنساني في القرن التاسع عشر من تمزق كان رمزه الواضح توماس كارلايل . ولقد تمثل هذا التمزق في السؤال الذي طرح عن الذين يصنعون أحداث التاريخ : الأبطال أو المفكرون ؟ بمعنى هل كانت الثورة الفرنسية من صنع المفكرين ، أو الواقع الاجتماعي الذي كانت تعيشه فرنسا إبان القرن الثامن عشر ؟

سعد الدين إبراهيم :

أرجو أن يسمح لي أن أسهم من خلال وجهة نظر علم الاجتماع في قضية الأيديولوجيا ، بوصفها نسقاً مترابطاً من المقولات التي تفسر الواقع المعيش ، وتنطوي في الوقت نفسه على صياغة لرؤية مستقبلية لما ينبغي أن يكون عليه هذا الواقع .

ولذا فنحن نقول بوصفنا علماء اجتماع ، إن الأيديولوجيا تنطوي على انتقائية لمفردات التاريخ والاجتماع في تركيب النسق الذي يفسر هذا الواقع . هذه الانتقائية هي التي تجعل أيديولوجيا « أ » تختلف عن أيديولوجيا « ب » ؛ أيديولوجيا حركة معينة تختلف عن أيديولوجيا حركة أخرى . . الخ . وبهذا المفهوم الذي سقناه للأيديولوجيا ، نستطيع أن نؤكد أن الأيديولوجيات لم تكن غائبة عن مسرح الحياة . ربما كان اللفظ مستحدثاً ، لكن المضمون كان موجوداً دائماً . وحتى القرن السابع عشر ، وربما القرن السادس عشر لم تكن هناك حاجة

المجتمعات وإن شهدت القرون الثلاثة أو الأربعة الأخيرة إفصاحاً صريحاً عنها مع التبلور النامي للتكوينات الاجتماعية والاقتصادية . ولكن هذا الإفصاح عن الأيديولوجيا يواجه منذ الخمسينيات ، في أوروبا والولايات المتحدة ، بمحاولات متزايدة تبشر بنهاية الأيديولوجيا The end of ideology ؛ فقد ظهرت كتب كثيرة تحمل هذا العنوان وإن ووجهت برود تقول إن الحديث عن نهاية الأيديولوجيا هو في حقيقته أيديولوجيا .

وما يحدث عندنا لا يختلف كثيراً عما يحدث في أوروبا وأمريكا ؛ فما نطالع من كتابات الكتاب ، أو نسمع من أحاديث المحدثين يوحى إلينا برفضهم الحديث في الأيديولوجيا أو الكلام عنها عندما يكونون في السلطة ، بدعوى أن الحديث عنها لا يعدو أن يكون نوعاً من السفسطة ، أو تعميماً وتعقيداً للأمور . والحقيقة أن هؤلاء لا يريدون أن تظهر أيديولوجيات تحمل في طياتها نوعاً من المنافسة .

ربما كانت هذه المقدمة محاولة لتفسير مفهوم الأيديولوجيا وتوضيحه ، ومن ثم يكون في مقدورنا أن نتقدم في المناقشة خطوة إلى الأمام .

عبد المحسن طه بدر :

لا مندوحة من التعرض لما قيل قبل أن أنتقل إلى الأدب . لقد حدثنا الدكتور لويس عوض عن تاريخ مصطلح الأيديولوجيا حيث أوضح لنا الطريق الذي سلكه هذا المصطلح . ولكن الذي أود أن أضيفه لما قيل هو أن الفكر المادي عندما رفض مصطلح الأيديولوجيا ، جاء رفضه له بوصفه فكر طبقة ، وكان ذلك الرفض واضحاً في قولهم جملة الآراء والمعتقدات الشائعة في مجتمع ما دون اعتداد بالواقع الاقتصادي ؛ فنحن هنا أمام رفض لفكر طبقة مرفوضة هي الطبقة البرجوازية . هذا في البداية . ولكن الحال قد تحول بعد ذلك فاستخدم هذا المصطلح ضد الفكر المادي نفسه ، فضلاً عن العداء الذي ووجه به المفكرون والنقاد والذين يلتزمون هذا الفكر . وهذا كله يوضح لنا أن الأيديولوجيا عرضة للاختلاف طبقاً للفكر السائد في طبقة معينة ، نتيجة لظروف معينة ، في مجتمع معين .

ولم يخل علينا الدكتور سعد الدين إبراهيم ، فحدثنا عن مصطلح الأيديولوجيا بوصفه نسقاً مترابطاً من الأفكار للواقع المعيش وإمكانية تغييره . ولكن هذا المفهوم - في تصوري - لا ينطبق إلا على الأديب أو المفكر . ولذا فإن أريد أن أقول : إن المجتمع نفسه له أيديولوجيته ، وإن لم تكن إرادة التغيير متضمنة فيها بطريقة واضحة .

وأغلب ظني أننا عندما نصل في الحوار الدائر الآن إلى تناول العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ، سوف نرى أن الأديب ، من الحتم ، أن يكون صاحب أيديولوجيا تتضمن إرادة تغيير الواقع من جهة ، وأن يكون على معرفة دقيقة بالأيديولوجيات المطروحة في المجتمع من جهة أخرى .

عبد المنعم تليمة :

أرى من الضروري - قبل أن ندخل في الموضوع الرئيسي للندوة - أن نكمل هذه الوقفة التاريخية الذي بدأها أستاذنا الدكتور لويس عوض . لقد قوبلت كلمة الأيديولوجيا بالتحفظ والرفض إبان الثلاثينيات من هذا القرن ، نتيجة شيوع مفهوم أدى إلى تعميم الرؤية

ملحة للحديث صراحة حول فكرة الأيديولوجيا ، نظراً لتحكم نظام قيمة معينة في المجتمعات الغربية وهيمنتته . ومن ثم كانت الأيديولوجيات بالمعنى الذي أشرت إليه - وسيلة أو سلاحاً في أيدي الطبقات المهيمنة لتكريس سيطرتها على المجتمع .

ولكن ما جد في القرن السادس عشر على استحياء ، وفي القرن السابع عشر في قوة ، وفي القرن الثامن عشر في صورة أقوى وأوضح ، هو تحول الأيديولوجيا إلى سلاح في أيدي الحركات التي رفعت راية الاحتجاج أو التغيير أو الثورة بوصفها نسقاً بديلاً .

وكان على هذه الحركات الصاعدة وهي تحاول التغيير أو الثورة أو الاحتجاج ، أن تكون أكثر صراحة وقوة ، في التعبير عن نسقها البديل ، ومن ثم جاء الحديث عن الأيديولوجيا على صورة لا ينقصها الوضوح ، فضلاً عن التنظيم والتفصيل ، حتى يبدو هذا البديل الجديد مكتملاً في عناصر مكوناته . وأغلب ظني أننا الآن نستطيع أن نفرق بين الأيديولوجيا والفلسفة ؛ فكل أيديولوجيا تنطوي على فلسفة ، ولكن المصطلح كما نستخدمه الآن ، وكما هو مقصود في هذه الندوة ، هو الأيديولوجيا أو الفلسفة التي لها صفة الشمول .

والواقع أننا هنا لا نتحدث عن جانب واحد ، بل نتحدث عن جوانب كثيرة لهذه القضية . فالأيديولوجيا من وجهة نظرنا ، نوع من الهندسة الفكرية ، للتعبئة الاجتماعية والسياسية ؛ لأن كل أيديولوجيا تختار متغيراً حاكماً تفسر به الواقع ، وتنبئ في الوقت نفسه الصياغة المستقبلية لما ينبغي أن يكون عليه هذا الواقع ، ميان لديها إن كان هذا المتغير الحاكم هو الطبقة أو الدين أو العنصر بمعنى الجنس - أو القومية . وهذا كله يجعلنا في الربع الأخير من القرن العشرين ، بوصفنا علماء اجتماع ، نتحدث عن الأيديولوجيا بوصفها رؤية انتقائية - على الرغم من افتقار هذا التعريف للدقة في تصوير الواقع - لفئات أو تكوينات اقتصادية واجتماعية معينة ، نحاول أن نطرح بدائلها لخدمة مصالحها من خلال أيديولوجيتها . ولذا لا يجوز لنا أن نتوقع منها أن تكون موضوعية ، أو أن ترقى إلى مستوى العلم . وقد يقضى صاحب الأيديولوجيا حياته وهو يعتقد جازماً أنه يقدم الحقيقة المطلقة ، ولكننا عندما نخضع ما يقدمه للتحليل العلمي ، يتكشف لنا الأمر ، ونجد أنفسنا أمام تعبير عن مصالح فئات معينة في مواجهة فئات أخرى .

ولقد وفد إلينا هذا المصطلح - مصطلح أيديولوجيا - وعرفه مجتمعنا العربي بعامة ، والمصري بخاصة ، عندما بدأت فئات محدثة تدخل الساحة في مواجهة التركيبات التقليدية القديمة - وربما لم تكن التركيبات التقليدية القديمة في حاجة إلى وزارة خاصة تكرس لها مفاهيمها ؛ لأن أركيولوجيا المعرفة كانت كلها في خدمتها ، المدرسة والدين والقيم والتقاليد . ولكن الفئات المحدثة ، أو القوة الصاعدة التي أخذت في الظهور في مجتمعنا المصري والعربي منذ بداية القرن التاسع عشر ، كان عليها أن تقدم بدائلها على صورة واضحة وصريحة . ولم يتحقق لها ذلك إلا مع ثورة ١٩٥٢ ، حيث برزت الحاجة إلى تخصيص وزارة ، أو إدارة تتكفل بصياغة هذه الرؤية البديلة وتعميمها .

إن ما أريد أن أنتهي إليه - من وجهة النظر الأيديولوجية والسوسيولوجية - أن الأيديولوجيا حقيقة موجودة منذ بداية

المجتمع ، بحيث تتحرك به من واقع إلى واقع آخر ، يرى أو يُظن أنه الأفضل . ترى ! من أين تأتي فعالية الأيديولوجيا إذن ؟

لويس عوض :
أو انحطاطها ..

عز الدين إسماعيل :
أو انحطاطها ..

لويس عوض :

بمعنى أنه من الجائز أن تسود المجتمع دعوات تشده إلى الخلف ، ونستطيع أن نصنفها بهذا المعنى بوصفها أيديولوجيات ! أى أنه ليس بالضرورة أن كل فكر يُشرب به ، سواء على مستوى الأفراد أو المجتمع ، هو فكر يجمع عليه مجتمع ما . ولناخذ على سبيل المثال المدرسة الإنجليزية التي تحرص على إشعارنا بموضوعيتها ؛ فعندما ندرس أجهزة الإعلام في إنجلترا نجد أنها في معترك السياسة : إذا أعطت ساعة للمحافظين ، أعطت مثلها للأحرار ، وتحاول أن توحى إلينا بحيادها بين الفرقاء ، وأن الوصول إلى الحقيقة هو نتيجة هذا الحوار القائم ، ولكن هذه المدرسة البرجائية تتناسى أن وراء ذلك كله احتكاراً لفلسفة معينة .

أفصل ما أريد أن أقوله : إن المجتمعات لا تصل إلى الأيديولوجيا إلا بفضل كلمة فلسفة — فإنا لا أفصل الصورة عن المعنى ، ولكن قد يحدث أحياناً ألا يرتبط المجتمع بفلسفة معينة . وما يحدث في المجتمع يحدث في الميدان الأدبي ؛ ففي بعض المراحل التاريخية نرى الأدب يقوم بدور فعال في الدعوة لأفكار معينة ، سواء اتفقنا معها أو اختلفنا . وفي مراحل أخرى نجد إحصائياً من الأدباء فلا يرتبطون بفلسفة محددة المعالم ، وكلنا يعلم أن إنجلترا جذبت هذا المسلك في القرن التاسع عشر .

ويحدث أحياناً في مجتمعنا المصري أن نرى حرص الأديب على أن تكون له فلسفة معينة . ولكن لا نلبث أن نجد بعد حقبة محددة ، تغير اتجاه الريح وظهور أنماط من الفكر ؛ كما نجد إنتاجاً أدبياً يأخذ طريقه إلى سطح الحياة الأدبية . والذي نلاحظه على توجهات هذه التيارات الفكرية والأدبية عدم انتمائها . وإذا تساءلنا عما يخفى وراء هذه اللا انتمائية ، جاءت الإجابة على لسان الكاتب أو الأديب تقول إن في خدمة المجتمع ، ولا أريد أن أكون لدعوة معينة .

عز الدين إسماعيل :

وهذا الموقف يسمى أيضاً أيديولوجيا .

لويس عوض :

الموقف الانسحابي ؟

عز الدين إسماعيل :

على أية صورة كان ، على مستوى الفرد أو على مستوى تيار عام ، هو بمثابة أيديولوجيا واضحة في وعي الكاتب ، ومعلنة ؛ بمعنى أنه ليس بالشئ الغائب عن وعيه ، ماذا يصنع وماذا يريد . وإذا قدر لفئة ضخمة ، أو عدد من الكتاب ، أن يتبنى هذا الموقف الانسحابي ، كنا في هذه الحالة أمام أيديولوجيا كاملة لها إنتاجها وتأثيرها بالمفهوم الذي اتفقنا عليه ؛ لأننا نصبح في مواجهة نسق ما ، يتنظم فئة ما ، منتجة

بمزيجها . فقد صور المفهوم الأيديولوجيا على أنها من إنتاج طبقة . لحقت بها صفة الزيف ، بخاصة في المجتمعات الحديثة التي انتقلت لعلاقات الرأسمالية ؛ لأنها كانت في هذه الآونة تعبر عن الطبقة لبرجوازية ، في حين تراها توصف بالصحة ، والبعد عن الزيف ، عندما نحى معبرة عن الطبقة العاملة .

ولقد صدر عن هذا المفهوم لوكتاش في كتابه الكبير التاريخ والوعي الطبقي . ولقد تعرض ذلك المفهوم الذي أشرنا إليه من قبل إلى التعديل عندما اكتشف مخطوط لكارل ماركس ، أصل فيه مفهوماً دقيقاً للأيديولوجيا ، ونشر لأول مرة عام ١٩٢٦ ، بعد تأليف لوكتاش لكتابه الذي سبقت الإشارة إليه . ثم استقر مفهوم ، أزعج أنه المفهوم العلمي الدقيق ، قدر له أن يسود العقود الثلاثة الأخيرة ، ويمثله في درس الأدب ونقده لوسيان جولدمان ، وذلك عندما يرادف أوبناظر بين الأيديولوجيا والرؤية للعالم ، ويحقق فتوحات جلية في درس الأدب بناء على المفهوم الصحيح الذي يبعد عن التقسيمات الحادة التي كانت سائدة من قبل في النظر إلى مفهوم الأيديولوجيا .

ولقد ترتب على ذلك أن نظر إلى الأيديولوجيا بوصفها نسقاً من النظريات والمفاهيم التي تسود مجتمعاً ما في مرحلة من مراحل تطوره . ولكن هذا النسق ليس بالإنتاج الطبقي الخالص ؛ إنه نسق يسود المجتمع في جلته لصالح طبقة محددة ، هي الطبقة القابضة على السلطة . ولذا كانت مهمة الأيديولوجيا — إبان القرون الوسطى — تنحصر في تبرير علاقات هذه الطبقة القابضة ، في حين نرى مهمتها في الرأسمالية الحديثة أن تدارى المتناقضات القائمة في علاقات الرأسمالية . وهنا يكمن الفرق بين المفهوم الذي يذهب إليه لوسيان جولدمان والمفهوم الذي كان مطروحاً من قبل .

ولقد ترتب على هذا التطور في مفهوم الأيديولوجيا أن تمت فتوحات في مجال الدراسات الأدبية على يد لوسيان جولدمان ، تمثلت في دراساته عن البطل الروائي ، وسوسيولوجيا الرواية ، والتوليفية .. الخ فضلاً عن انتقالات لها أهميتها في صياغة الهياكل الاقتصادية والأبنية في المجتمع الرأسمالي .

وأغلب ظني ، أن ذلك لا يمكن حدوثه إلا إفرازاً لمفهوم جديد للأيديولوجيا ، هو المفهوم المتبنى الآن ، والفاعل في تفسير الأدب .

عز الدين إسماعيل :

لا أشك في ذلك . ولكن هذه البدايات تفتح أبواباً كثيرة لمزيد من الوضوح — في الاتجاه نفسه — عن علاقة الأيديولوجيا بالفرد والمجتمع . وحتى لا يستغرقنا ذلك — كما أشرت في البداية — أود أن أتوقف عند عنصر واحد من عناصر العلاقة بين الأيديولوجيا والمجتمع ، لتساءل عن فعالية الأيديولوجيا في خلق الوعي أو في تزييفه .

لقد نظر إلى الأيديولوجيا من زاوية الاهتمام مرة ، ومن زاوية الضرورة التي لا يحيد عنها مرة أخرى . ووجه الضرورة يتمثل في فعاليتها وتأثيرها الإيجابي — كما أشار إلى ذلك ضمننا الدكتور سعد الدين إبراهيم — بما تبشر به من نسق بديل ، متخطية بذلك حدود التعبير عن النسق القائم . ولا جدال في أهمية ما يعنيه هذا الدور الذي تقوم به الأيديولوجيا من ريادة وإيجابية ، في إحداث فعاليات جديدة في

لنوع ما من الإنتاج ، هو الإنتاج الأدبي الذي له تأثيره في هذا المجتمع الذي تعيش فيه هذه الفئة .

لويس عوض :

يعني هذا ، أن الحُصْ على اللا انتهاء يمكن أن يكون أيديولوجيا .

عز الدين إسماعيل :

نعم . وهذا يدعونا إلى أن نقول إن التصور الذي يرى أن الأيديولوجيا لابد أن تعبّر عن موقف إيجابي يرضى مثالية بعينها ، تصور مرفوض حتى على المستوى الفلسفي . لماذا ؟ لأننا لا يمكن أن نصل إلى ما يسمى بأيديولوجيا العالم . ومع هذا ، لن يكون هناك ما يحول دون طموح فئات كثيرة في أن تصبح للعالم أيديولوجيا تسود أو تحرك . . .

لويس عوض :

طموح أو خطر .

عز الدين إسماعيل :

الاثنان ؛ لأن الطموح مشوب بالخطر إلى أن يتحقق . فإذا تحقق فمن الذي يحكم بخطورته أو جدواه ؟

لويس عوض :

إن أتكلّم عن خطورته وأعني قدرته على الإيذاء .

عز الدين إسماعيل :

الأذى الذي يلحقه بالعالم ؟

لويس عوض :

نعم .

عز الدين إسماعيل :

إن العالم هو الذي ارتضى ذلك .

عبد المحسن طه بدر .

أرى أنه لابد من توضيح هذه النقطة . بمعنى أنه يجب أن نفرق بين وعي الطليعة في مجتمع من المجتمعات والوعي السائد . فهناك كتاب ومفكرون يكتفون بترسيخ ما هو قائم دون أن يفكروا في محاولة تغيير الواقع ، بل ربما تعدوا ذلك إلى الدعاية لما هو قائم ، أو محاولة الرجوع إلى عصور قديمة . ولكن المجتمع في حركة جدلية لا تعرف التوقف ، تأتي ظروف معينة تعطي الفرصة لطليلة قائدة تنطلق في اتجاه صحيح ، وقد تأتي ظروف أخرى مغايرة تمهد السبيل لبروز عناصر تعمل على تثبيت الواقع أو تعود بالمجتمع إلى الخلف . وحتى في العصر الذي يقال عنه إنه خال من الأيديولوجيا ؛ كيف نفسر ظهور مدارس أدبية أو فكرية معينة في حقبة من الحقب ؟

إلى جانب ذلك كله أود أن أشير إلى تهافت فكرة الرفض أو عدم الانتهاء . إن هذا السلوك في تقديري احتجاج على ما هو قائم ، أكثر منه رفضاً للانتهاء . أو هو بتعبير آخر ، رفض للمؤسسات القائمة في مجتمع ما ، ورغبة شديدة في إحداث التغيير . وربما تأخذ هذه الرغبة طابع العنف الذي لا ملامح له ؛ لأن الطريق غير واضح ، ومن ثم نراها - أي الأيديولوجيا - تفتقد الفعالية التي يريدها الدكتور لويس عوض . ولكن ذلك كله لا يحول دون ظهور المدارس الأدبية والفكرية التي تكون لها السيادة ، تعبيراً عن احتياجات واقع معين في فترة معينة

من التاريخ . وتبعاً لذلك ، لا يجوز أن ننكر على مجتمع أن يكون لدى طليعته نسق سائد من الأفكار . وأنا لأقصد من تعبير السيادة هنا معنى الاتفاق الكامل ، إن خلافاً في الدرجة تظل قائمة ، حتى بين أفراد الطليعة ، ولكن هذا الفكر الطليعي يختلف عن نوع آخر من الفكر ، يجمد الواقع ويقوم بالدعاية لذلك الجمود .

سعد الدين إبراهيم :

لا جدال في أهمية المسائل التي طرحها الدكتور لويس عوض . ولذا يجب علينا أن نتوقف عندها قليلاً حتى نتأكد من بلورة بعض المفاهيم وتوضيح مختلف الأحكام . إننا إذا سلمنا بأن الأيديولوجيا هي النسق المعرفي الذي يفسّر الواقع ، ويروّج لرؤية مستقبلية لصياغته ، جاز لنا أن ننظر إلى هذه الرؤية المستقبلية بوصفها المكون الأساسي للأيديولوجيا . ولكن هذه الرؤية المستقبلية لا تحمل في طياتها خيراً بالنسبة للجميع ، كما أنها لا تحمل الشر . قد يرى فيها بعض الناس خيراً ، وقد يرى آخرون فيها شراً ، بمعنى أننا نتعامل مع أمور نسبية .

لقد تحدث بعض السادة الحاضرين عن أيديولوجيا تمثل التقدم ، وأخرى جامدة تدعو إلى التخلف ، ولكن الأمر فيها يبدو ليس على هذه الصورة . إننا هنا أمام اعتقاد يرى أن ما نتمسك به ونروج له يحقق الخير ، مثل الأيديولوجيات التي ترى الخير في العودة إلى الأصول ، أو الأيديولوجيات التي سادت أوروبا في عشرينيات هذا القرن وثلاثينياته ؛ فالأيديولوجيا الفاشية - مثلاً - كانت من وجهة نظر معتنقيها ومروجيها بلسماً شافياً لأمراض المجتمع في ذلك الحين ، فضلاً عن أهميتها في بناء نظام اجتماعي وسياسي وأخلاقي يتسم بالصحة والسلامة .

إننا يجب أن نتفق على أن الأيديولوجيا مسألة نسبية ؛ بمعنى أن أيديولوجيا ما قد تكون في صالح فئة ، وهي في الوقت نفسه ضد مصالح فئة أخرى . ولا تشرب على هذه الفئة أن ترى في هذه الأيديولوجيا الخطر والسوء . هذه مسألة . المسألة الثانية التي أثارها الدكتور لويس عوض ، وهي مسألة على جانب كبير من الأهمية ، وهي : هل تعتبر البرجائية - في حد ذاتها - أيديولوجيا بالمعنى الذي أوضحناه ؟ إن اعتبرها أيديولوجيا بمعنى ما . ولكنها أيديولوجيا تختلف عن الأيديولوجيات الأخرى .

عبد المنعم تليمة :

... الأيديولوجيا ليست علماً وليست نقيضة للعلم . ولكن العلم هو الذي يساعد على دحضها بكشف القوانين ، وإن كان لا يستطيع أن يقضي عليها . إن الذي يستطيع أن يقضي عليها - في تصوري - هو حل التناقضات التي صدرت عنها ، بفعل البشر ونضالهم . وفي وسعنا أن نقول إن الأيديولوجيا ليست وهماً ولكنها ليست علماً ؛ إنما هي أمر موضوع . . .

لويس عوض :

إن أنفق معك في هذا . . .

عبد المنعم تليمة :

عندما يصير هذا النسق نظاماً مجرداً ، يتحول إلى معتقد جامد ينطوي على روايب فكرية ، ونظرية اجتماعية تعطل فهم الجديد في الحياة الواقعية . ومن ثم يتعد عن مسار التغيير والتقدم ، ويتحول

لويس عوض :

قد أُنقِصَ معك في أن القهر الذي تمارسه السلطة ، قد يكون مرادفاً لاهتزاز العقيدة ، ولكنه قد يكون نتيجة للحياة في الوهم العظيم . إن علينا أن نفرق بين الفترة التي ظهر فيها التصدع في النظم الشمولية ، وفترة الحلم العظيم . هذه الفترة التي كان يمثلها الحكم النازي ، وما غرسه في داخل الشباب الألماني من إيمان بعالم أسطوري ، لا يرى في القهر الذي يمارس إلا نوعاً من الضرورة التي بها يتحقق التغيير المنشود . إن الموقف نفسه نستطيع أن نطالع في أحداث الثورة الفرنسية . لقد كان سان جيست Saint Just - أحد قادة هذه الثورة - يمارس أشد أنواع العنف والجور ، ومع ذلك نراه في المؤتمر الوطني يتساءل : لماذا أنتم غاضبون ؟ إن ثورتنا أكثر رحمة وإشفاقاً من ظواهر الطبيعة . إن الطبيعة لها نوازها المدمرة لحياة البشر ، لها زلازلها وبراكينها وأوبستها التي تأتي على حياة الملايين . ولكن ماذا فعلت الثورة ؟ قتلت ألفاً أو ألفين أو ثلاثاً ؟! لقد كان كبير ملائكة الموت ، كما كان يسميه (ميشليه) Michelet ، بعيداً عن فكرة الهزيمة الداخلية التي تحدثنا عنها ؛ إنه كان في حالة حلم ، واضعاً الثورة الفرنسية داخل السياق (الكوزمولوجي) Cosmology .

عبد المحسن طه بدر :

قد يكون لدى رد بسيط ، وقد يأتي على هيئة تساؤل : كم عدد المفكرين والأدباء الألمان الذين هاجروا من ألمانيا منذ ظهر الحزب النازي ؟ كم عدد المفكرين الألمان الذين أظهروا اعتراضهم ؟ كم عدد الذين لزموا الصمت ؟ هذا عن النازية في ألمانيا . ماذا عن الثورة الفرنسية ؟ لقد كانت لها إيجابياتها ما في ذلك شك ؛ ولكن العنف والخطأ الذي مارسه ثوارها ارتد إليهم في النهاية . لقد حصدهم المفضلة التي حصدت أعداءهم من قبل . إننا هنا أمام هزة أصابت العقيدة وألحقت بها ما نسميه بالهزيمة الداخلية . لقد اندحر الحزب النازي ، كما فشلت الثورة الفرنسية في تحقيق أغراضها لتتحول بعد ذلك إلى نظام إمبراطوري .

سعد الدين إبراهيم :

أرجو ألا تأخذنا المحاوراة التي تجري الآن بعيداً عن موضوع الندوة . علينا أن نعود إلى تناول الأدب ، بوصفه الشق الثاني من موضوع الندوة . ولتأذنا إلى أن تناول الرواية الإيطالية التي أشار إليها الدكتور عبد المحسن بدر . فهذه الرواية تشير إلى ما يسميه علماء الاجتماع : معضلة الملك ذي السلطان المطلق في العصر الحديث . وتمثل هذه المعضلة في زوال السلطة أو الملك المطلق ، سواء كان الملك يتصف بالاستنارة والتجاوب مع حركة التاريخ ، أو استخدم القهر والاستبداد ، لإيقاف حركة التاريخ . ولا خلاص في كلتا الحالتين إلا في إنهاء الحكم المطلق ؛ لأن القهر والطغيان قد يؤخر حركة التقدم بعض الوقت ، ولكن ذلك التجميد للحركة التاريخية لا يمكن أن يكتب له الدوام . هذه مسألة . أما المسألة الثانية ، فهي التفرقة بين شيئين : بين القهر والعنف الذي يحارب من جانب تكوين اجتماعية اقتصادية صاعدة ، ومتقدمة ، والقهر والعنف الذي تمارسه فئة في مرحلة الهبوط التاريخي ، أو الانزواء والاختفاء من حركة المسرح التاريخي . الفرق يبدو واضحاً بين ما ساد من عنف في الثورة الفرنسية أو الثورة الإنجليزية أو الثورة البولشفية ، والرعب والعنف الذي

هذا النظام الفكري الثابت إلى حائل رجعي . ولأن هذا النسق تأمل بالضرورة وليس علماً ، فقد يعتمد فكراً ماضياً ، فيتحوّل إلى سلفية رجعية . ولما كان ذلك النسق تاريخياً ، كان من الجائز أن يكون صحيحاً في مرحلة من المراحل وقد تأق عليه مرحلة أخرى يصير فيها زائفاً في مواجهة الواقع المتغير والمتجدد . فإذا سحبنا كلامنا هذا على التيارات الفكرية والعلمية وغيرها ، وجدنا أن المجتمعات يسودها روح عام يصاغ في صياغات سلمية وفلسفية وفنية . . الخ ، وحول ذلك مجموعة هائلة من الأيديولوجيات التي تعبر عن مصالح القوى والفئات المختلفة . فإذا رجعنا إلى صدر حديثنا الذي يقول إن الأيديولوجيات ليست من إنتاج طبقة ، وإنما هي من إنتاج طبقات المجتمع كافة ، متبناة لصالح طبقة واحدة ، لتكشف لنا خطورة الهيمنة التي أشار إليها أستاذنا الدكتور لويس عوض . ولكن ما مصدر هذه الخطورة التي تنطوي عليها هذه الهيمنة ؟ إن مصدر الخطورة يتمثل في احتكار الطبقة القابضة على السلطة لأدوات التعبير ومؤسساته وأجهزته ، ولذا يدهم الخطر عقول البشر وأفئدتهم وإبداعاتهم .

عبد المحسن طه بدر :

معذرة ! إنني أخشى مغبة هذا الكلام . إنه في تصوري يتجاهل ما يسمى بجدلية المجتمع . إن التاريخ البشري ، على امتداده ، ينطوي على طبقة مستفيدة لا تريد التغير وترفع شعارها الشائع : ليس في الإمكان أبدع مما كان ، وبما هو كائن . ولكننا نلمح في مواجهة هذه الطبقة الجامدة طبقة طليعية أخرى لا تكف عن النضال أملاً في التقدم والتغيير . قد تتعرض هذه الطبقة الطليعية للقهر ، وتضرب أمامها الطريق وتعتظم تضحياته ، ولكن لا يمكن أن تتلاشى هذه الطبقة من الساحة ؛ ومن ثم يظل الجدل قائماً لا ينتهي داخل المجتمع .

عز الدين إسماعيل :

دعني أتساءل : هل يؤدي هذا الجدال إلى تغيير الطبقة المسيطرة ؟ هذا إذا سلمنا بأنه جدل مستمر ، ما الذي يؤدي إليه ؟ من الذي ينتصر في النهاية ؟

عبد المحسن طه بدر :

هذا تساؤل له أهميته ما في ذلك شك . قد نجيب عنه رواية لكاتب إيطالي تسمى «الضبع» ، تتحدث عن سقوط الإقطاع في جزيرة صقلية ؛ فقد كانت هذه الجزيرة خاضعة لأمير إقطاعي ، ولكن هذا الأمير المثقف كان على إدراكه واف بحركة التغيير ، فبدأ في إعطاء الشعب حقوقه التي كان محروماً منها ، أي أنه كان عاملاً حاسماً في إحداث التغيير . لقد أدرك ذلك الأمير أن النظام الذي يمثله لابد أن تلحق به الهزيمة أمام حتمية التغيير وحركة الشعب النضالية ، ولذا جاءت تنازلاته تلك ، بمثابة هزيمة داخلية للنظام الإقطاعي المهيمن . إن الطبقة المسيطرة ، عندما تقوى من قبضتها على الشعب ، تعلن - في تصوري - عن ضعفها ، وعجزها عن الدفاع عن أفكارها وأيديولوجيتها . إن التماهي في إحكام قبضة السلطة على الشعب ، وممارسة القهر في مواجهة الحركات النضالية التي تطالب بحقوقها المشروعة ، هو في حقيقته دليل على عمق المخاوف الكامنة في أعماق السلطة الحاكمة ، والاهتزاز الداخلي الذي يبدو بوضوح في تعبيرها عن نفسها وفكرها .

يتعارض مع ما قيل إن هذه الفئة ليس لها أدبها ، وليست لديها القدرة على إبداع أدب بوصفها فئة متتية . قد يكون إبداعاً لا يمثل قيمة في حد ذاته ، ولكنه يمثل إبداعاً في النهاية ، ويراد من النقاد والدارسين أن يولوه الاهتمام . وهذا التوجه الذي تذهب إليه هذه الفئة ، ربما يكون محاولة منها لتثبيت مذهبها وإطالة عمره ، وقد يكون وراءه طموح يتخطى حدود الإطالة الزمنية ؛ أن يكون هو السائد وما عداه يتهاوى على أطراف الحياة . هذه مسألة - فيما أرى - مطروحة على حياتنا الأدبية ، مؤداها أن هناك شيئاً يقحم على حركة المذ الأدبي ، يحاول أن يخفي محاولات التغير والتطور ، ويؤكد قياً ويثبتها من خلال الإنتاج الأدبي . هذه القيم لها أهميتها في استمرارية ذلك الثبات إن جاز لنا التعبير .

سعد الدين إبراهيم :

أود أن أطرح بعض الأسئلة .

عبد المحسن طه بدر :

هذه مسألة بالغة الأهمية لا يمكن أن ندعها تمر .

سعد الدين إبراهيم :

لا جدال في أهميتها . إنها تقرينا من الموضوع الذي نحن بصددده . فنحن نرى في مجتمعتنا المصرية بخاصة ، والمجتمع العربي بعامه ، قوى رجعية بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ، وليس بالمعنى السياسي لها . هذه القوى تعبر عن تكوينات اجتماعية واقتصادية لم يعد لها دور في بناء المجتمع ، أو بناء الدولة ، أو الأمة الحديثة ؛ مثل الطائفية أو القبلية أو السلفية . هذه القوى - مبلغ علمي - لم تستطع على الأقل - على مدى نصف القرن الماضي - أن تنتج ما يمكن أن نسميه أدباً أو فناً . وأغلب الظن أنها لم تستطع حتى الآن . قد يحتاج على كلامي هذا باني الوحيد - في الندوة - الذي لا يدخل الأدب في مجال دراسته ، ولكن في وسعنا أن نعرف الأدب كما سبق أن عرفنا الأيديولوجيا . إن هذه الفئة قد تنتج ثقافة ، إذا تناولنا الثقافة بالمعنى العام : أفكاراً ومنظومات ومقولات وتركيبات وأيديولوجيا . . الخ ، قد تستطيع أن تنتج هذا ، وهي تتجه على وجه اليقين ، ولكنها - في اعتقادي - لا تستطيع ، ولم يقدر لها أن تستطيع حتى الآن ، أن تنتج أدباً أو فناً بالمعنى الإبداعي لهذه الكلمة .

وعندما أقول مع الدكتور عز الدين : إنهم ينتجون أدباً وثقافة ، ولكن هل بوسعكم ، بوصفكم متخصصين ، أن تعتبروا هذا الإنتاج أدباً أو فناً بالمعنى الدقيق الذي ترون في ضوءه الأدب والإبداع ؟

عز الدين إسماعيل :

هذه هي المشكلة . فإلى جانب هذا الكم الثقافي العام ، كان الالتفات إلى أن الطرح الثقافي والأيديولوجي بصفة عامة ، ينقصه الإنتاج الأدبي الذي يحمل هذه الطروح الثقافية والأيديولوجية في طياته ، وأن تكون له التركيبة الخاصة والمواصفات التي لابد أن يلتزم بها الأديب حتى يعترف به معبراً عن هذا التوجه . ولقد بدأ في الظهور نوع من الإنتاج الأدبي يأخذ شكل الشعر والرواية والقصة القصيرة . وبدأ الحديث عن أدب إسلامي بطريقة لا تخلو من مباشرة . بمعنى أن الحديث عن الرواية الإسلامية والقصة الإسلامية . . الخ ، أصبح متداولاً على الساحة الأدبية . وهذا شيء يجب أن يكون متوقفاً ، حتى

استخدمته النازية والفاشية في ألمانيا وإيطاليا وأسبانيا والبرتغال ؛ فهذا النوع من القهر - الذي استخدمته النازية والفاشية ، وهيمنتها على آليات السلطة والثقافة كلها ، كان في حقيقته تعبيراً عن النفس الأخير لطبقة أو فئة مهزومة تاريخياً . هذه الطبقة تسمى أحياناً بالبرجوازية الصغيرة ، أو الطبقة المتوسطة الصغيرة ، التي أدركت أن السلطة والقوة والثروة ، في الطريق إلى التبدد والذهاب من أيديها نتيجة ظهور الرأسمالية الكبيرة ، والاتحادات العمالية الضخمة ، وتنظيمها السياسي القوي . لقد استشعرت الطبقة البرجوازية الصغيرة الخطر ، وكانت الفاشية - في مرحلة الصعود إبان عشرينيات وثلاثينيات هذا القرن - هي التعبير الواضح عن هذه الفئة المهزومة في المجتمعات الأوروبية .

وعلياً أن نتوقف عند التساؤل الذي طرحه الدكتور عبد المحسن في نهاية كلامه : هل كان للنازية أو الفاشية أدب ؟ وهل كان الأدب مؤثراً ؟ لعل الإجابة عن تساؤل الدكتور عبد المحسن تقودنا إلى الشق الثاني من ندوتنا هذه .

لويس عوض :

لقد كانت تبرأ من الأدب . ولعلنا ما زلنا نذكر كلمة جوبلز المشهورة : عندما يتكلم المثقفون أتمسح مسدس ؛ أي أن المثقفين كانوا يمثلون طبقة مزعجة لمثل هذه الأنظمة . لقد وضعت النازية والفاشية هياكل مجتمع يعادى الثقافة .

سعد الدين إبراهيم :

إن هذا كله ما أود أن أوضحه . فمثل هذه الأنظمة المتسلطة - في مرحلة الهبوط التاريخي ، وانحدارها عن مسرح الحياة وأفولها - لا يمكن أن يكون لها - في اعتقادي - أدب مبدع . وبالمثل ، عندما نلقى نظرة على الساحة المصرية والعربية ، والدور التي تهتد المجتمع المصري بخاصة ، وتفرغه من مبدعيه ، ما هو إبداع هذه القوى ؟ ما هو أدبيهم ، أين نشاطهم الروائي والقصصي والمسرحي ؟ إننا لا نجد لهم أثراً يعتد به .

إن الحركة السياسية أو الاجتماعية التي تفتقر إلى الثقافة والأيديولوجيا ، ولا تقوى على إفرازها ، مقضى عليها في النهاية . بمعنى أنها لن تكون جزءاً مهماً في جدل المجتمع على المدى الطويل .

عز الدين إسماعيل :

قد يبدو ذلك فرضاً تاريخياً مقنعاً . ولكن هذه الفئات - وقد أدركت الموقف كما صوره الدكتور سعد الدين - تحاول أن يكون لها أدبها ، وتدعوا بحماسة وشدة أن يكون لها أدب ، وأن تعطيه صفة التفرد ، ولا شيء غيره يجب أن يوصف بأنه أدب . وعليها أن تكون على بينة من هذه الاتجاهات ، وأياً كان الأدب الذي تفرزه هذه الفئات ورأينا فيه . إننا نستطيع أن نشير إلى بدايات هذا الأدب ، ولكننا لا نريد أن نصل إلى تحديدات فيها ؛ من أين تصدر وكيف . ولكننا - على وجه اليقين - نستطيع أن نتحدث عن إنتاج - في السنوات العشر أو العشرين الأخيرة - يمكن أن يسمى أدباً من وجهة نظر أصحابه ، ويراد له أن يكون هو الأدب ، وأن يدخل الساحة الأدبية ، وأن يشغل به الدارسون والنقاد بوصفه أدباً يستحق الاهتمام .

هذا التوجه الحاد لهذه الفئة ، الذي يعنى ما يسعى إليه ، قد

بحضارات كانت قائمة في شمال الجزيرة ، وامتدت صلات حضارته تلك حتى مشارف الهند والصين ، وكأن المجتمع الجاهل لم يكن صاحب معارف وثقافات نقلته من وثنية ضيقة إلى لون من ألوان التوحيد ، وانجذبت به من الرؤية القبلية الضيقة إلى صورة من صور الوحدة . هذا كله حجته أيديولوجيات إسلامية – ولا أقول الدين الإسلامي – تنسم بالتفكير الحزبي القبلي ، فضلا عن التصور الصحيح للأدب الجاهل .

وإذا انتقلنا إلى الأدب الإسلامي سنجد وهم الفارسية التي تسلمت في القرن الثاني الهجري فصبغت ذلك الأدب بصبغتها ، واليونانية التي أخذت طريقها إليه في القرن الثالث فكان لها تأثيرها هي الأخرى . تأصل ذلك كله في أذهان أساتذتنا حتى رأيناهم – وهم يؤرخون للأدب العربي – يقولون عن كل شيء جديد في تاريخ الأدب العربي إنه مردود إلى ذلك العنصر أو ذاك من فرس أو يونان ، ونسوا التطور الذاتي لأمة فتية تبذل إبداعاً جديداً . لا جدال في التأثير والتأثر الذي يواكب لقاء الثقافات واتصالها ، لكن هذه الأمة الفتية كانت لها قواها الإبداعية الصاعدة .

والأمر لا يختلف كثيراً عندما نقف عند أدبنا الحديث ؛ نجد الوهم الذي لا يقل خطراً حين يقال إن مدافع نابليون هي التي أبقت النيام . نتذكر دائماً العنصر الخارجي ونسى العوامل الفاعلة الداخلية في المنطقة العربية ، والتكوين العربي التاريخي الجديد ، الذي هو في حقيقته نتيجة تفاعل حضارات موعلة في القدم ، وليس نتيجة جمع وتجميع ، كان حتماً أن تنهض يوماً ما .

وعلى ذلك النهج في التناول للتاريخ الأدبي ، نستطيع أن نتحدث عن الأوهام التي أحاطت بنشأة الأنواع الأدبية من رواية ومسرحية وقصة قصيرة في أدبنا العربي الحديث . فمن قائل إننا أمام أنواع أدبية مجلوبة ، وإن أدباءنا رأوها في الآداب الغربية فاحتذوها ، ومن قائل إن هذه الأنواع عناصرها التراثية الثابتة . وكلا القولين ، إما أنه يصدر عن عامل واحد أو عنصراً من عناصر التطور ، وهو التأثير الخارجي ، وإما عن سلفية حازمة ترد كل شيء إلى كنوز التراث . أقول قولي هذا ، أملاً في أن نزيل مغاور هائلة من الأوهام الأيديولوجية التي تتصل بتاريخنا الأدبي القديم والحديث على السواء .

عبد المحسن طه بدر :

إنني أريد أن أعود إلى مجموعة من البديهييات . لقد تناولت أبحاث ودراسات علمية ، الإنسان العبقري والأديب المبدع ، وانتهت هذه الأبحاث إلى أن الأديب المبدع يتمتع بحساسية شديدة ، يحكمها ذكاء حاد ، ولا تحولت هذه الحساسية الشديدة إلى جنون . ولكن الأمر لا يتوقف عند حدود الحساسية الشديدة ، والذكاء المتقد ، بل هناك مع هاتين الصفتين صفة أخرى لها خطرها ، وهي القدرة على تركيب الأبنية الخيالية .

فإذا سلمنا هذه المقدمة قلنا إن الأديب المبدع لديه القدرة على كشف القوى الفاعلة في مجتمعه ، والتمييز بين القوى التي تشد إلى الخلف والقوى التي تدفع إلى الأمام ، وإن العمل الأدبي الذي يبدعه ذلك الأديب يأتي معبراً عن هذه الرؤية النابعة من شدة الحساسية والذكاء الحاد . ولعل أفترض مقولة تذهب إلى أن الأديب الذي

يتم التكامل بين فكر هذه الجماعة وثقافتها وأيديولوجيتها بصفة عامة ، وإنتاج أدبي يحمل هذه الأيديولوجيا . وقد يجارون بالشكوى ويتساءلون : أين الأدب (الفلاني) ؟ ولماذا لا ينتج أدبنا روايات (كيت) ؟ لماذا لا يكتب شعر (كذا) . والتساؤل نفسه فيه حث وحض للكثير من الكتاب على ولوج هذا المدخل والسير فيه . ولعلنا نسأل : من الذي يتناول هذا الإنتاج الفني بالنقد والحكم عليه ؟ إن هذا النوع من الإنتاج الفني سيفرز بالضرورة من يتبناه ويقول : هذا هو الأدب ولا شيء غيره ، وأن القيم والمواضع والمواصفات التي يتحدث عنها النقاد ، مجرد لغو باطل لا طائل وراءه .

عبد المنعم تليمة :

لقد أتى على الثقافة المصرية حين من الدهر ، شهدنا فيه سيطرة اليمين المتخلف بفعل أجهزة الثقافة . فإذا انصرف السؤال إلى الذي رأيناه ونراه ، كانت الإجابة هي بروز فادح لليمين المتخلف في أجهزة الثقافة ، فانتج ثقافة وأعطى أدبا أشاعته الأجهزة الرسمية . أما إذا انصرف السؤال إلى قوة اجتماعية ، فالقانون الذي ذكرته هو الصحيح . فالقوة الاجتماعية في أفوها ترد ولا تبدع ؛ إنها تفقد توجهها الفكري وطاقتها الإبداعية في الفكر والعلم والثقافة والسياسة . الخ . فإذا نظرنا إلى مجتمعاتنا الآن بعيداً عن هيمنة أجهزة السلطة ، واحتكار فئة من طبقة معينة للعمل والأداء الثقافي ، وجدنا أننا أمام مجتمع متعدد الطبقات ، ومن ثم متعدد المناهج الفكرية والقوى السياسية بالضرورة ، ومتعدد الإبداعات بالتالي .

ولعلنا نسأل : ما الذي يحول بين خصوصية هذا المجتمع ونعته الفكرية وبين الظهور ؟ إنها الهيمنة والاحتكار بديلاً عن المحاور . والاحتكار هنا هو احتكار مراكز الثقافة إنتاجاً وتوزيعاً ، إن المبدع يحال بينه وبين الوصول إلى قرائه ؛ يحجب إبداعه ، يحاصر ، يصادر . ولكن ترى ما المخرج ؟ المخرج – في تصوري – هو قيام المحاور بين التيارات والاتجاهات والمدارس المنتجة للأدب والثقافة بلا تفرقة . وسيوضح لنا عندئذ أن القبلية والطائفية والعشائرية والسلفية قوى موضوعية في مجتمعاتنا العربية ، تشارك في الإنتاج الثقافي ، لأنها لا تستطيع – بحكم دخولها في التكوين الاجتماعي والتاريخي الراهنة – أن تتنكب الطريق السوي برفضها . ونحن إزاء وجودها الذي لا يمكن إنكاره ، أمام سبيلين : إما أن نهيمن عليها – وهذا موقف يلغى كثيراً من معطيات الواقع ، وإما أن نتحاور وإياها . والمحاور هنا لها أهميتها ؛ فهي التي تكشف لنا عن القوى التي تنتج ، وعن الكاتب الذي يشيع ، وعن الأديب والفنان الذي ينتشر ، مادماً بعيدين عن التحكم والسيطرة .

ولكن مع ذلك أود أن أتوغل قليلاً في أدبنا العربي . إننا في الوقت الذي نطالب فيه بكسر الاحتكار الذي يهيمن على ميادين الثقافة والاجتهاد والإبداع والتفسير والتأويل . الخ ، وقيام محاور بين مدارس الأدب والفن وتياراته ، يجب أن نبذل الجهد لإزالة كثير من الأوهام الأيديولوجية – التي شاعت في تفكيرنا الحديث – عن تاريخنا الأدبي القديم والحديث . لقد أشاعت أيديولوجيات إسلامية مبكرة في القرن الهجري الأول ، أوهاماً عن الأدب الجاهل ، حجبت محتوياته الوحشية والتوحيدية ، ودمغته بالبداءة والتخلف ، كان ذلك المجتمع لم يكن صاحب حضارة تمتد في أعماق التاريخ قروناً عدة ، ولم يتصل

عز الدين إسماعيل :

إن الذى يدعو إلى العودة إلى هذه الفكرة ، ما ألحظه في مجال الدراسات الأدبية من طرح لفكرة رؤية العالم على صورة تدعو إلى الشعور بتقبلها على نطاق واسع ، بعد أن ابتعدت عن الفلسفة بالمعنى الدقيق لكلمة فلسفة ، وأصبحت أكثر شمولاً في احتوائها على موقف الإنسان من الكون ، بغض النظر عن كونها فلسفة ، أو أنها أيديولوجيا محددة بمصالح اقتصادية لطبقة معينة ، أو لفرد بعينه .

لقد استطاعت فكرة « رؤية العالم » أن تتخلص من المحاذير القديمة التي كانت تحيط بمصطلح الأيديولوجيا ، وأصبحت تلقى تقبلاً بدعوى أن في وسعها أن تخرجنا من مأزق الطبقة ، على العكس من مصطلح الأيديولوجيا الذى ارتبط بالطبقة أو الفئة أو السلطة أو الهيمنة . . . الخ . ولما كانت فكرة رؤية العالم في حقيقتها إبداعاً فردياً ، وكان الأدب نشاطاً إبداعياً لفرد من الناس ، كان في إمكاننا أن نتكلم عن رؤية الأديب للعالم .

لويس عوض :

فرد معلق في الهواء ؟

عز الدين إسماعيل :

أبدأ . . . إنه يعيش في مجتمع ويتبع لمجتمع .

لويس عوض :

وله جذوره في داخل هذا المجتمع ؟

عز الدين إسماعيل :

بكل تأكيد . . . ولكننا نسأله عن رؤيته للعالم . إنه لم يعد يسأل عن رؤيته للواقع ، بل عن رؤيته للعالم . هذا هو السؤال البديل .

لويس عوض :

إن أذنتم فقد أطرحت عدة أمور . . . إننا لم ندرس المجتمع المصرى - حتى الآن - دراسة كافية حتى نستطيع أن نتحدث بطريقة علمية وموضوعية عما يجرى في داخله ؛ فكرياً وثقافياً وأيديولوجياً وفلسفياً . ولا أستطيع أن أغفل ما يعترى مشاعرى من مواقف متباينة ، تغمرنى بالكآبة والقنوط أحياناً ، وأحياناً أخرى بالأمل عندما تكشف لى المواقف عن أشياء لا تخلو من إيجابية .

إننا - فيما اعتقد - لسنا بعيدين عن الانسحاق الذى يعانى منه المثقفون ، فضلاً عن قطاع كبير من الشعب ، من جراء ظهور طبقات جديدة لها قوة اقتصادية ضارية ، استطاعت أن تتسلل إلى ميدان الأدب والفن ، في محاولة منها لفرض النموذج الذى يعبر عن أهدافها ومصالحها . في الجانب المقابل ، تجد بعض المحافظين يفرضون هيمنتهم على المنابر الثقافية المهمة ، وأجهزة الإعلام في الدولة . عندما أرقب ذلك كله ، أفسأ في أسى وحسرة : كيف يعود الاحترام إلى المثقفين ، والقدرة على التعبير عن الذات ، وسط هذه الهيمنة والسيطرة ؟ !

قد أكون نموذجاً لطبقة أيديولوجية تقدمت به العمر ، لا أجد أمامى إلا أن أعود إلى لون من عزاء النفس ، يتمثل في حاجتنا إلى مرحلة من التنوير ، يقوم على الحوار بديلاً عن القهر ، فيكون أساساً مهماً لإعادة

يستحق أن نسميه مبدعاً ، هو الأديب القادر على معرفة القوى المتصارعة في المستقبل ، والذى ينحاز بالضرورة إلى قوى التقدم . ولكن قد يحدث أن يزيف ذلك الأديب رؤيته ، أو يتخذها للدعاية ، أو يسخرها لأغراض أخرى كما يحدث في كثير من وسائل الإعلام في دول كثيرة . وفي هذه الحالة لن يكون ما ينتجه أدباً على أية صورة .

دعوى أزعج زعماء . على هذه المائدة يجلس أربعة من الأساتذة المتخصصين في الدراسات الأدبية . لو سألناهم عن الأعمال الفنية الممتازة في الشعر في الوقت الحاضر على الرغم من الضجة الإعلامية المكثفة التي تبشر بآخريين أو باتجاه آخر - لما اختلفوا كثيراً ؛ قد يختلفون حول الأول أو الثانى ، ولكنهم لن يختلفوا حول من يمثلون الوجه الحقيقي للإبداع الأدبي المصرى . فإذا سألنا عن الطرف الآخر ، أجمعوا على أنه ليس هو الأدب الجيد ، الذى يمكن أن يخلد أو يكتب له البقاء .

أريد أن أنتهى إلى أن الأدب الجيد ، لا بد أن يعبر عن موقف أيديولوجى متقدم ، نتيجة لصدوره عن إنسان ذكى وحساس . علينا أن نبدأ من هذه الفرضية في تحديد العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا .

عز الدين إسماعيل :

أرجو المائدة ! فتدخل الحديث وتقاربه ، فضلاً عن تراثاته الضمنية التي تمت خلال حديثنا حول مفهوم الأيديولوجيا ، وعلاقة الأيديولوجيا بالأدب ، جعلنا ندخل فكرة المعايير ضمن نظرتنا إلى وضعية الأيديولوجيا . وأصبحنا نتحدث عن أدب يمكن أن يسمى أدب إبداع حقيقى ، يحمل بالضرورة أيديولوجيا ترضينا ، وأدب لا يمثل إبداعاً حقيقياً يحمل أيديولوجيا مرفوضة .

إننى أود ألا نسبق الأحداث فنقحم معايير الجودة والرداءة ، فربما نكون في حالتنا هذه نعبر عن أيديولوجيا خاصة في فهمنا للأدب .

لا أعتقد ، ونحن نشغل بالأدب جميعاً ولنا به ارتباط ، أننا نختلف كثيراً حول أساسيات فهم الأدب وتقييمه . ومع ذلك لو تضاعف العدد الموجود هنا ، لكان هناك من يختلف معنا أو يتفق حول ما نسميه قيمة العمل الفنى . المعايير يمكن مناقشتها على مستوى آخر في قضية الأحكام ؛ من صاحب الحق في أن يقول إن الجيد هو كذا ، وإن الردىء هو كذا ؟ ربما كان من الأوفق أن نرتبط في هذه المرحلة - على الأقل - بفحص دور الأيديولوجيا وارتباطها بالنشاط الإبداعى عند الإنسان بشكل آخر ، وعلى أية صورة تكون فعاليتها أو آلياتها المحركة لهذا النوع من الإبداع ، وكيف تتمثل فيه . وهذا يعيدنى إلى مسألة البديل الذى يبدو الآن أكثر رواجاً وشهرة ، وأعنى به فكرة « رؤية العالم » ، التي أشار إليها الدكتور عبد المنعم . ففى مجال الأدب أصبح هذا المصطلح أكثر دورانا ، ولعله يوشك أن يكون بديلاً مرضياً عنه من الأطراف كلها .

لويس عوض

هذا الاصطلاح نفسه . Weltanschauung ، مأخوذ من كتاب كفاحى Mein Kampf لهتلر . وليس من دواعى المصادفة أن تقترن الأيديولوجيا برؤية العالم . إن هذا الاقتران يدل على وجود علاقة داخلية حميمة بين الأيديولوجيا وفكرة الشمولية .

ما يجري في داخل المجتمع المصري ، وما يدور في تلافيف مخ المصري العادي ، وما يحدث للقيم التي كونها خلال ثلاثين عاماً .

سعد الدين إبراهيم :

بوصفي رجلاً عادياً في مراقبته لبعض حلقات المسلسل ، أقول إنه عمل جيد ، واستمر جيداً حتى النهاية . لقد كان المؤلف نتاجاً أميناً لبيئته ومجتمعه . إن المؤلف يستطيع أن يتجاوز المجتمع ويتقدم خطوة أو خطوتين إلى الأمام ، ولكنه لا يستطيع أن يسبق مجتمعه بأمية . وقد نرغب - بوصفنا مثقفين - أن تتسم خطواتنا بالسرعة ، لعدم صبرنا على التخلف ، ومحاولة الانعتاق من إسهاره ؛ ولذلك قد أرى رؤية مختلفة عما يراه الآخرون . إن النهاية التي انتهى إليها المسلسل كانت لها مقدماتها ولم تكن ملفقة كما قيل . بمعنى أننا نستطيع أن نلاحظ منذ النصف الثاني من المسلسل ، أن الأمور بدأت في الاهتزاز حول (حافظ) ، وأنه على الرغم من قدرته على النصب والاحتيايل ، لا يستطيع أن يتنصر حتى النهاية . لقد وجد في عقرو داره من يضارعه في النصب والاحتيايل مثلاً في زوجته ، وبدأنا نشاهد معركة يتصارع فيها نموذجاً الطفيلية في المجتمع ؛ كلا النموذجين يحاول إبادة الآخر والقضاء عليه .

في مواجهة هذين النموذجين ، تقف نماذج أخرى ، معلنة رفضها لهذا الصراع والمشاركة فيه من داخل هذه الأسرة ، وفي البيت نفسه (البنت والولد) .

لقد شد انتباهي - في استفتاء أجرى حول المسلسل - إجابة طفل صغير لا يتجاوز عمره عشر سنوات عن سؤال يقول : هل تعتقد أن في مجتمعنا من يمثل (حافظ) في شره واحتيايله ؟ فيجيب الطفل : آ . . . موجود . . . فيه ناس بياكلوا بعض . ما معنى هذه الإجابة ؟ إنها بالتأكيد أن نموذج (حافظ) موجود ، وأن هناك من يمارس ظلم الآخرين ، ويأكل حقوق المحرومين . إن هذا الطفل في هذه السن الغضة ، يطالع حوله أمثلة لنموذج (حافظ) من الأقارب والمعارف .

لويس عوض :

يقول الحقيقة لأنه مازال طفلاً .

سعد الدين إبراهيم :

هذا لا يغير من الأمر شيئاً .

لويس عوض :

إن هذا الطفل لم يكن راضياً عن نهاية المسلسل ، على الرغم من النهاية السعيدة التي انتهى بها .

سعد الدين إبراهيم :

لا اعتقد في سعادة النهاية . لقد انتهى النموذجان الطفيليان على صورة أبعد ما تكون عن السعادة ؛ لقد أصيبت الزوجة بالشلل ؛ وتحول الزوج إلى درويش ينظف الأرصفة أمام المساجد ، تكفيراً عما ارتكبه من آثام . هذه النهاية التي انتهى إليها الزوج ، تعد في ذاتها قيمة من قيم مجتمعنا المصري ؛ أن تأتي أعمال خيرية (توزيع المال) قرب النهاية ، تكفيراً عما ارتكب من آثام في بداية الحياة .

عز الدين إسماعيل :

أي ايدولوجيا هذه ؟ تأتي في اللحظة الأخيرة فنكسر ونتوب

البناء ثقافياً وأدبياً وفنياً ، حتى نستطيع التغلب على الإسفاف الذي يطبع الفن في الوقت الحاضر .

سأعطى مثلاً لما يحدث في واقع المجتمع المصري دون أن يلتفت الأنظار بقدر كاف . لقد شاء لي الحظ أن أتابع مسلسلاً تلفزيونياً يحمل اسم « الشهد والدموع » . سعدت به وأعجبت لما فيه من إيجابية وجدية ، وإن كانت به كثرة من أخطاء لا تحفى على الناقد أو المشتغل بالفن . ولقد حظى هذا العمل الفني باهتمام الناس . ولا جدال في أن هذه الخطوة دليل على أن الإنسان المصري لديه القدرة على أن يشارك في العمل الفني الذي يحتوي على موضوع جاد ، ويؤدي بفتية تتعد عن الهبوط الذي يشيع في أعمال أخرى . ومع ذلك فقد لاحظت أن الشخصية الشيطانية في المسلسل (حافظ) ، كانت تحظى بقدر كبير من العطف العام ، على الرغم من الجرائم التي اقترفتها . ولا أشك في أن المؤلف قد أسهم في ذلك عندما توصل إلى صيغة لا تخلو من تلفيق (منه وإليه) ، أخذها بوصفها حكمة ، من رجل شبه مشلول .

عبد المحسن طه بدر :

من الله وإليه .

لويس عوض :

منه وإليه ؛ هذه لغة مصرفية ! لقد رأينا حافظ في نهاية المسلسل يصاب بالدروشة دون أن ندري لماذا . لقد استطاع أن يسحب أمواله المودعة في البنك ، وقام بتوزيعها على الناس على صورة صدقات وهذا في تصووري ليس حلاً ، وإن وجد فيه المشاهدون شيئاً من الراحة . إن رفضي للحل الذي انتهى به هذا المسلسل ، يأتي من أن المقدمات لا يمكن أن تؤدي إلى هذه النهاية (منه وإليه) . ومع ما أخذنا الفتية على هذا المسلسل ، فإنه يعد مؤشراً مهماً لقدرة الناس على المشاركة في العمل الجيد ، والاهتمام بالفن والأدب عندما يرتفع إلى مستوى الجدية المطلوب .

عز الدين إسماعيل :

لو أذن لي الدكتور لويس ، أن أتناول هذه النهاية الملفقة بالمناقشة . لقد أرضت هذه النهاية قاعدة عريضة من المشاهدين ، وإن لم يرض عنها كثيرون . أليست هذه النهاية - على الرغم من خفاء النوايا والمقاصد - تصب بالضرورة فيما نسميه « تزيف الوعي » ؟ لقد استطاع المؤلف استخدام الجدية في هذا المسلسل بذكاء خارق ؛ وهذا وجه إيجابي مرغوب فيه من المثقفين الذين كانوا يتابعونه قبل عامة الناس . ولكنه في اللحظة التي انتهى فيها بالبطل إلى هذه النهاية التي يبدو أنها نالت رضى القاعدة العريضة ، انقلب إلى عمل سىء يزيف وعي الجماهير . ووجه السوء في هذه النهاية يتمثل في تناقضه مع الجدية التي كان يشر بها هذا العمل الفني ، فضلاً عن حرص المؤلف على التغلغل الدقيق في تفصيلاته ، والترابط القوي بين مكونات البناء الفني لهذا العمل . ولكن النهاية التي انتهى إليها البطل تجعلنا نتساءل : ألسنا في مواجهة محاولة لتزيف الوعي ؟ !

لويس عوض :

إن أتفق معك في هذا كله . وهذا يدفعني إلى تأكيد أهمية دراسة

ونستغفر و (نندروش) . هذه هي المسألة ؛ وهذا ما قصدته - بالتحديد - عندما تحدثت عن تزييف الوعي الذي تمثلته النهاية . إننا لا نستطيع أن ننكر الجهد الذي بذل ، والقيمة الدرامية لهذا العمل الفني . ولكن ماذا تكرر هذه النهاية التي انتهى إليها البطل ؟

سعد الدين إبراهيم :

ولماذا التركيز على البطل وحده ؟ لماذا لا نركز على بقية النماذج التي عرضها المسلسل ؟ لقد انتهت كلها نهايات مختلفة ؛ فترى من انسحب من المجتمع وهاجر ، ومن أخذ في القيام بعمل منتج بعد أن صحح أخطائه ، ومن حول مرارته التي ترسبت في داخله إلى عمل إيجابي ، ومن انتهى به الأمر إلى الدروشة . إن الكاتب لابد أن يكون أميناً في رصده للواقع ، وما يحدث من ممارسات في الطبيعة . وقد استطاع المؤلف أن يحقق لنا ذلك عندما انتهى بالأبطال إلى نهايات مختلفة ، مستخدماً بدائل المجتمع القائمة وآلياته التي يلجأ إليها الناس في التعامل مع ما يعترضهم من مشكلات . ولذلك لم أكن منزعجاً لما انتهى إليه المسلسل ، بالصورة اللافتة التي قابلها بها الدكتور لويس عوض والدكتور عز الدين إسماعيل . إن فكرة التوبة ، التي تميز للإنسان أن يعود مرة أخرى إلى حظيرة المجتمع ، تمثل قيمة اجتماعية ؛ قد يكون مصدرها الدين ، ولكنها على أي حال ، قيمة اجتماعية كقيمة الرحمة مثلاً . إننا لن نأتي بمجتمع نصنعه على هواننا . لقد رقت بعض القلوب للنهاية المأساوية التي انتهى إليها البطل ، بعد أن عاش ما يقرب من نصف المسلسل في تعاسة يحاول أن يجد ذاته . إنه يريد أن يقاوم زوجته من جانب ، ويرضى أولاده من جانب آخر ، ويأمن أولاد أخيه من جانب ثالث لما ألحق بهم من ظلم ؛ إننا في هذه الحالة أمام إنسان موزع ، تنوشه أشياء كثيرة . وفي النهاية نراه يصل إلى حل ، ليس هو بالحل المثالي ، ولكن نجد فيه معنى التوبة والإنابة .

لويس عوض :

لقد كان في آخر لحظة يحاول أن يستميل ابنه القادم من أمريكا حتى يستطيع به أن يسيطر على زوجته ، وذلك لعجزه عن مواجهتها بنفسه . لقد توهم أن ابنه ، ربما يكون في وسعه إنقاذ الموقف ، فاكشف أن هذا الابن أكثر شراً منه ومن زوجته . ولا جدال في أن هذا الموقف ، هو الذي أعطى السيناريو قوة لا تنكر ؛ لأنه بذلك أظهر كل شيء في حالة من العري ؛ إن الابن امتداد لأبيه وأمه ، ولكن ، لم يكتمل ذلك الامتداد عندما أجهضه السيناريو ليتنهي إلى ..

عز الدين إسماعيل :

إلى تجمع الأسرة مرة أخرى .

عبد المحسن طه بدر :

عندى تعقيب ثم انتقالة . أرجو ألا ننسى ملاحظة الدكتور لويس عوض ، لأنها ما تزال مستمرة على الرغم من محاولات التزييف كلها . لقد شذت كثرة من المسلسلات الجادة الجمهور المصري على صورة لا يمكن تحميلها على الرغم من سحب التعقيم والتزييف القائمة . لدينا مسلسل « الجذور » ، « الناس إلى تحت والناس إلى فوق » ، « الشهد

والدموع » ؛ مسلسلات عدة جذبت اهتمام الشارع المصري إلى الدرجة التي كانت الحياة فيها تتوقف في أثناء عرضها . وهذه في حد ذاتها إيجابية مهمة . أما بالنسبة للنهاية التي انتهى بها مسلسل الشهد والدموع ، وما دار حولها من اختلاف ، هو في حقيقته خشية من أن تترك الأمور لتحل ذاتياً ، مما يؤدي إلى نوع من التواكل ، أو نوع من التخدير للمقاومة . ولو حاولنا تناول النهاية فنياً ، وجدنا أن صورة (حافظ) منذ البداية - صورة شيطانية أكثر من اللازم ، وقد جاءت توبته في النهاية انحناء أكثر من اللازم هي الأخرى . ولا جدال في أننا فنياً نرفض الإنسان ذا اللون الواحد (الأبيض والأسود) ، ونفضل الإنسان (الرمادي) الطبيعي ، الذي تصطرع في داخله قوى عدة ، تتناوب الانتصار في ظروف معينة ، ونتيجة لخصوصية معينة للمواقف . هذا عن التعقيب . أما عن الانتقالة ، فإن أعود إلى علاقة الأيديولوجيا بالأدب . لماذا كان من الضروري أن يكون للأديب أيديولوجيا ؟ وما الخطأ الذي تحمله الأيديولوجيا ؟ إن العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ذات شقين ؛ الشق الأول هو الضروري ؛ ضرورة أن يكون الأديب في حال تعامل مع شخصية إنسانية خاصة ، في لحظة خاصة ، في موقف خاص ، لأن الأديب لا يتعامل مع التجريد - ولكننا لو تركنا العمل الفني في قبضة الخصوصية وحدها لضاعت من أيدينا الخيوط التي تحدد حركة الشخصيات داخل العمل الفني ؛ ومن ثم كان لابد للأديب أن تكون له هاديات ، أو مجموعة من المفاهيم ، يفسر على ضوئها : ما يفعله البشر ، وكيف ، ولم . ولذلك فإن أرى من الضروري وجود هذه الهاديات التي سُميت منا أيديولوجيا ، أو رؤية العالم ، أثناء النقاش ، لما لها من تأثير على بناء العمل الفني ؛ هذا التأثير الذي قد يتسع لينال من التكنيك . فإذا تصور أديب ما أنه لا قيمة لما يفعله البشر ، وأن هناك قوة قدرية غيبية هي التي تبذل الإنسان من حال إلى حال حسب مشيئتها ، كما نحقق في « عبث الأقدار » للأستاذ نجيب محفوظ ، فإن العمل الروائي في هذه الحالة يكون قابلاً للمصادفة ؛ قابلاً للغريب والعجيب وغير المتوقع . ولذلك لا يحقق مثل هذا العمل نجاحاً فنياً كاملاً .

أما الشق الثاني في العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ، فهو الخطأ في أن نحاول فرض التجريد على خصوصية الملاحظات . إننا بذلك ندخل البشر في قوالب لا تخلو من كآبة ، ونوحد بينهم توحيداً ينسجم بالغرابية . إن الموجود البشري لا يمكن أن يمثل التجريد العلمي لصفات البشر . قد يقال على سبيل المثال ، إن الطفل المراهق في سن (كذا) يتمتع بالصفات الآتية (كيت وكيت) . ولكن لا يوجد طفل في الدنيا تتمثل فيه هذه الصفات ، قد تتمثل بنسبة ٥٠٪ أو ٦٠٪ . كذلك في الأدب ، فعندما أريد طفلاً معيناً ، بنسب معينة ، نتيجة لظروف معينة ، أكون قد أخضعت الأطفال في عمل الأدبي لهذا التجريد ، ومن ثم يسقط العمل الأدبي . فالتجريد في هذه الحالة يصبب البشر في قوالب بالغة الضيق ؛ ولذا نرى العمل الأدبي وقد اتسم بالآلية ، ومن ثم صار فقيراً بدرجة ملحوظة .

إن طبيعة العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا لابد لها من وجود الهاديات . وفي الوقت نفسه لا يجوز لهذه الهاديات أن تتحكم في العمل الفني فتخلق الطبيعة البشرية وتقضي على تنوعها ، وإلا أصبحنا أمام مواقف تتسم بالنمطية ، كما نطالع في معظم أفلامنا .

سعد الدين إبراهيم :

أولاً ، لا أختلف مع الدكتور عبد المحسن بدر فيما ذهب إليه من توصيف للعلاقة بين الأدب والأيدولوجيا . ولكن قد يكون الخلاف في أن لا أرى ضرورة وجود أيدولوجيا ؛ فهي في تصوري تحصيل حاصل . فكل أديب لابد أن تكون لديه أيدولوجيا ، سواء أفصح عنها أو لم يفصح . وأهمية الدور الذي يقوم به النقد الأدبي هو الكشف عن هذه الأيدولوجيا .

ثانياً ، هناك أشياء تهدد المجتمع ، وعلى الناقد الأدبي أن يتنبه إليها حتى يتناولها الأديب في أعماله الإبداعية ، على صورة تخرج من حيز الوعظ والنمطية . فإني أرى على سبيل المثال ، أن غياب العقلانية ، وعودة القطعية إلى لغة الخطاب الاجتماعي والسياسي والفكري ، من النذر التي تهدد المجتمع بالتخلف والتمزق . فإذا أضفنا إلى ذلك تيارات الطائفية والقبلية والعشائرية والطفيلية ، تكشف لنا قدر هائل من المخاطر التي تهدد أمن المجتمع وسلامته . ولهذا كله يأتي دور الناقد في قرع أجراس الخطر في سرعة وقوة ، ويأتي دور الأديب لصياغة أعمال أدبية تكرر هذه المخاطر أو تعمقها .

والملاحظ أن ما أشير إليه لا يتم بالدرجة المطلوبة . ربما كان ذلك نتيجة لنوع من الاهتزاز ، وربما كانت هناك صورة من صور القهر – لا أقصد قهر السلطة أو الدولة – تفرضه جماعات معينة في المجتمع ، يكاد يُسكت الناس ، يكفهم ، يتهمم بالخيانة . قد يكون ذلك كله وراء إحجام الناقد والأديب عن أن يقوموا بدورهما الذي أشرت إليه ، وإن كان هناك عنصر آخر لا يمكن إغفاله ، يتمثل في منافذ إنتاج الثقافة وترويجها . وهذه مسألة على جانب كبير من الأهمية ؛ فقد تدخلت قوى متخلفة في المجتمع المصري والعربي فرضت سلطتها لامن خلال أجهزة الدولة فحسب ، بل من خلال القطاع الخاص . ولو ألقينا نظرة على العشرين سنة الأخيرة ، ما وجدنا أعمالاً فنية أو أدبية تعرضت لمثل هذه الاتجاهات بالقوة اللازمة .

ولكن هذا كله لا يحول بيني وبين القول إن هناك قوة اجتماعية مع التقدم . ويدخل في مقومات هذه القوة ما قد نختلف معه من مواقفنا الأيدولوجية . فالقوة الرأسمالية المنتجة تمثل قوة تقدم ، قد تكون مُستغلة للعمال ، وقد تعارضها ، ولكنها تنتج ثقافة . هذه الثقافة التي تنتجها هذه التكوينات الاجتماعية جزء من الثقافة الليبرالية ، بوصفها تياراً فكرياً له قوة اجتماعية تؤيده وتكرسه . وهذا يعود بنا إلى ما ذهب إليه الدكتور عبد المنعم تليمة عندما قال إن هناك قوى اجتماعية متخلفة لها حضورها على الساحة ، ولا يجوز لنا أن نتجاهلها . ولكني أقول مع إننا يجب أن نتحاور مع مثل هذه القوى . وأضيف من جانبي أهمية دحض مقولات هذه القوى . هذا شيء ؛ الشيء الثاني ، هو أن هذه القوى غير قادرة على الإنتاج الأدبي المبدع . لقد وجدت هذه القوى منذ عشرينيات هذا القرن ! ماذا أنتجت من أدب أو فن ؟ لم أجد لها على هذا المدى الطويل نسبياً ، شعراً إبداعياً أو مسرحاً أو رواية أو قصة قصيرة .

لويس عوض :

لأن ذلك لا يقع في نطاق اهتمامها – إن مهمتها إسكات الغير .

سعد الدين إبراهيم :

قد تكون مهمتها كما نقول . ولكن لها وجود لابد أن نتحاور معه – ومع ذلك أعود فأقرر حقيقة لقاريء هذه الندوة ، أن هذه القوى غير قادرة على الإبداع أو الإنتاج الأدبي .

أما النقطة الأخيرة التي أود أن أشير إليها ، فهي أن الإبداع – كما ذهب إلى ذلك الدكتور عبد المحسن بدر – استجابة جديدة ، إما للواقع نفسه ، وإما لواقع متغير . ولكن هذه القوى المتخلفة غير قادرة على إفراز مثل هذه الاستجابات الجديدة ، ولذا لا يمكن أن ينطوي عملها على إبداع أو إنتاج ثقافي ، حتى ولو قيل إنها تنتج ثقافة .

عبد المنعم تليمة :

مادمنا نتحدث عن الأدب والأيدولوجيا ، يبقى في الحقيقة أمران يجب أن نميز بينهما : الوصل والفصل . لقد جرت أمور أثناء المناقشة تنكّى وتلخّ على الوصل بين الأدب والأيدولوجيا . ولكن بقي لدينا الفصل . ولعلنا نتساءل ونقول : ما الذي يمايز بين الأيدولوجيا مستقلة ، والأعمال الأدبية متحققة ؟ أرى في هذا الجانب أمرين : الأمر الأول ، يقول إن الموقف في العمل الأدبي – الذي يسمى أحياناً بالمضمون أو المعنى أو الغاية أو المحتوى – لابد له أن يدور في إطار أيدولوجيا محدّدة يعيها الكاتب ، أو يصدر عنها صدوراً طبعياً . ولكن هذا الموقف له طبيعته الذاتية ؛ لأن العمل الأدبي من إبداع فرد له رؤاه وأحلامه وأشواقه الخاصة . ولذا فنحن هنا أمام فصل حقيقي بين الأدب والأيدولوجيا . فالموقف في العمل الأدبي يقترب من الأيدولوجيا لأنه يصدر عنها ، ولكنه في الوقت نفسه يتميز عنها ، لأنه يرى في داخل الأيدولوجيا رؤية خاصة ذاتية . وإذا كان العلم يكشف عن الأوهام الأيدولوجية ، فإن العمل الأدبي يقوم بدور مماثل لما يقوم به العلم عندما يتمكن من دحض الأيدولوجيا ؛ بمعنى أن الفنان يرى ما لا يراه الآخرون . وقد تكون هذه الرؤية بعيدة لها صفة المستقبلية ، ولكنها قد تصبح حقيقة بعد حين من الدهر ، لأن الواقع يتنبأ بها . فالأديب هنا يصدر عن الأيدولوجيا ولكنه ينفيها عندما يتجاوزها ؛ لأنه – كما قلنا من قبل – يرى أشياء لا تراها جمهرة الناس وهي تتلقى الأيدولوجيا السائدة وتتقبلها . إنه هنا يكتشف أشياء جديدة تنفي كثيراً من الأوهام الأيدولوجية .

وثم فصل آخر بين الأدب والأيدولوجيا يتعلق بتاريخ الفن ، وليس بالأعمال الفنية على انفراد . فتاريخ الأيدولوجيا يسير سيراً تقدماً يجب فيه الجديد القديم . لقد كانت وعياً حقيقياً وأصبحت وعياً زائفاً بتجدد الحياة . ولكن الأمر ليس على هذه الصورة في تاريخ الأدب . فتاريخ الأدب أو الفن ، لا يعفّ الجديد فيه على القديم ؛ فقصيدته امرئ القيس تقف – الآن – مع قصيدة أدونيس أو صلاح عبد الصبور . إن إحداها لا تحل محل الأخرى ولا تغني عنها . وكذلك الفن ، لا يخضع لنواميس التقدم ، وإن كان ثم خضوع فهو لنواميس التطور . يشطور الفن في جانب التقاليد الفنية ، ولكنه لا يتقدم ، أي لا ينفي جديده قديمه . هذه وقفة أولى .

عز الدين إسماعيل :

معذرة ! فهذه نقطة مهمة . إن الفصل الذي نتحدث عنه بين

الأرسطى . وتعامل مع اكتشافات العلم حتى اللحظة التي نحن فيها وليست الكشوف العلمية عام ١٩٧٠ . إن الجديد هنا ينفي القديم ويحل محله . ولكن الأمر يختلف بالنسبة لتاريخ الفن . فتاريخ الفن تتواتر فيه التقاليد الفنية ، ولا ينفي الجديد منه القديم ؛ لأن تاريخ الفن هو غذاء البشرية المعاصرة . .

إن إنتاج الفنان العظيم ، حتى ولو كان من منطلق طبقي ، هو في حقيقته مشاركة لها فعاليتها في الإنتاج الثقافي لأمته ، وللثقافة الإنسانية . وعندما يرشح تاريخ الفن يصبح خالداً ، في هذه الحالة فقط ، يتميز تاريخ الفن عن غيره من التواريخ . ولكنه تميز أكدنا اتصاله من قبل ؛ لأنه يتصل بالتاريخ العام للأمم ؛ يتصل بتاريخ الفكر ، وتاريخ العلم ، . . . الخ . إن أركز هنا على فكرة التمايز ؛ على الفصل وليس الوصل .

عز الدين إسماعيل :

هل تظل أيديولوجيا هذا المنتخب قائمة في تاريخ الأدب ؟

عبد المنعم تليمة :

هذه مسألة خلافية جدّ عريضة ، تأت في صلب علم الجمال . هل أحكام الفن محاكمة فكرية مجردة ؟ إنني بوصفي أيديولوجيا أنتمى إلى المادية التاريخية ، هل أحكام الفن والأعمال الفنية كلها من خلال منظوري الأيديولوجي أو من منظور جمالي أولاً ؟ إن الفيلسوف هنا للإدراك الجمالي والتشكيل الجمالي ، وليس للأيديولوجيا ، على أساس أن الفن في حقيقته إدراك جمالي يفصح عن الموقف في النهاية .

نقول السؤال بصورة أخرى : هل للناقد اليوم ، أو لمؤرخ الفن ، أن يؤرخ ، فينفي ما ينفي ويقبل ما يقبل ، بناء على أساس فكري أو على أساس تواتر وتواصل التقاليد الفنية ، حتى ولو اختلفت مع وجهة نظره الأيديولوجية ؟ هذه مساحة خلافية ، ومشكلة عصبية ، سوف أنتقل إليها الآن فأقول : عاش طه حسين يفتش عن العصر ، وعاش محمد مندور يفتش عن المجتمع ، ويعيش لويس عوض يفتش عن الفكر . ولقد تعاصروا جميعاً في واقع محدد ، وفي تركيبة تاريخية محدّدة ، وكان كل منهم يصدر عن أيديولوجيا عامة تبناها المجتمع المصري ، سندها الفلسفي الانتقال من النهر إلى العصر ، وسندها السياسي الانتقال من الشمولية الكلاسيكية (الحكم المطلق القديم) إلى الليبرالية ، وكان كل منهم يفتش في العمل الأدبي عن شيء . ولو فتشوا عن التشكيلات الجمالية في العمل الأدبي خرجوا بموقف أكثر دقة . هذا ما أزعجه ، وهذا تقويم لهم . ولهذا فإنني أرى أن المحاكمة الفكرية للفن لا يمكن أن تنافر لها الدقة إلا إذا استندت إلى قرائن جمالية من العمل الفني نفسه ، وفي تاريخ الفن ، على تقاليد الفن المتواترة ، وإلا تحولت إلى محاكمة فكرية مجردة . هذه مشكلة ، أنتقل منها إلى الموقف الأدبي العام في مصر والعالم العربي - من زاوية الاتصال الأيديولوجي - أجد أنه مجتمع يحاول الخروج من الشمولية إلى التعددية ، بخاصة في البيئات المتقدمة منه وفي مقدمتها مصر . ومفهوم التعددية هو تقبل المدارس النقدية والجمالية ، والقيادات الفكرية على اختلافها . بمعنى ألاجبية في الفكر ؛ فكل فكر له استقلاله وتمايزه . وبجانب مفهوم التعددية ، نرى مفهوم الوحدة . ومفهوم الوحدة يتحقق في جبهة الثقافة وليس في الفكر ، فالثقافة حياة وحركة واتساع يشمل المجتمع بأسره . فنحن في جبهة الثقافة المصرية وحدة ، وفي

الأيديولوجيا والتطور والأدب يفترض اعترافاً دائماً وضمناً بكل ما أنتج من أدب في كل العصور .

عبد المنعم تليمة :

ما دخل منه تاريخ الأدب فقط ؛ بمعنى ما اعتد به في عصره وأصبح من الخوالات . إنني هنا أتكلم عن الأدب الذي اعترف به تاريخ الأدب ، فاختص أعمالاً محدّدة رشحها ذوق ذلك العصر ، وأقرت ذلك الترشيح دوائر الدراسة والنقد . ولذلك فهناك تمايز بين تاريخ الأدب عن تاريخ العلم وتاريخ الفلسفة وتاريخ الأيديولوجيا ، فضلاً عن التاريخ العام .

عز الدين إسماعيل :

أي أنه أصبح وحدة .

عبد المنعم تليمة :

لا شك في أن التاريخ الفني له سياقه الذي يتصف بالقوة عن التاريخ العام ، ويتصف بقوة عن غيره من التواريخ الثقافية الأخرى . ولكنه يتميز ، لأنه يخضع للتطور وليس للتقدم .

عبد المحسن طه بدر :

هذه نقطة خلافية . إنني أتخيل أن الباقي من أرسطو بعد استبعاد أشياء منه ، هو الباقي من فن الملحمة - على سبيل المثال - مع استبعاد أشياء منها ؛ الباقي من كليهما هو الإنسان ، وهو في الوقت نفسه المستمر فيهما . إن عندما أتقبل الملحمة الآن ، وقد دخلت تاريخ الأدب ، لا بد أن أتجاوز عن مجموعة من المعطيات ؛ الآلهة ، وأشياء الآلهة ، وسطورة القدر . هذه أشياء أتجاوزها بوصفها ظواهر خصوصية ، وأقبل الجانب الإنساني . وكذلك في رؤيتي للأدب ، فهو خاضع للقوانين نفسها ؛ فنحن نستبعد الأشياء التي ترتبط بظروف اجتماعية معينة ، ونبقى على ما هو إنساني . ومن ثم فإنني لا أرى فارقاً كبيراً يعطى ذلك التمايز بين تطور الفن وتطور الفكر الإنساني بعامه .

عز الدين إسماعيل :

قد لا أجد اختلافاً حاداً بين ما تذهب إليه ، وما ذهب إليه الدكتور عبد المنعم . لقد قام تاريخ الأدب بعملية انتخابية ، حتى رأينا أن ما بقي من س أوص من الأدباء والفنانين ، هو ما ارتضاه وأبقى عليه تاريخ الأدب ، ووعته العصور المختلفة .

عبد المحسن طه بدر :

هذا صحيح .

عز الدين إسماعيل :

إذن ، فالعملية الانتخابية التي يجب أن نقوم بها الآن أن ندع من (س) ما ندع ، وأن نبقى على ما يتصف بالإنسانية منه . هذا ما يؤكد تاريخ الأدب عندما يقوم بعملية الانتخابية .

عبد المحسن طه بدر :

وهذا ما يؤكد تاريخ الفلسفة أيضاً .

عبد المنعم تليمة :

إنني أتناول قضية جوهرية يتصف بها تاريخ الأدب والفن دون غيره من التواريخ . إننا على سبيل المثال ، نصطنع منطقاً يختلف عن المنطق

أراه أنا أو يعامل عدّة ، تُدخل على عملي قدراً من المرونة يستوعب ما يراه الآخرون صحيحاً ؟ بمعنى هل تبقى تعددية النظرة النقدية ؟

عبد المنعم تليمة :

لا شك في ذلك . هذا أمر واقع .

عز الدين إسماعيل :

في الممارسة ؟

عبد المنعم تليمة :

لا يزال نقاد كثيرون يصرون عن رؤية للأدب بوصفه تعبيراً جمالياً عن الشعور الصادق . أي أن الكاتب أو الفنان يصدر صدوراً طبيعياً كما تصدر الرائحة عن الزهرة . وهناك مناهج أخرى تقول إن الأدب انعكاس للواقع ، وموازة رمزية للواقع ، وإدراك جمالي للواقع . أي المفاهيم يتحقق له الكسب ؟ الذي يستطيع أن يقنع الأغلبية من النقاد . التعددية قائمة وملحوسة ، وإن كانت أكاديمياتنا ودورياتنا معكوسة . من الذي ينجح في النهاية ؟ الأقدر على إقناع الكثرة بلا جدال .

لويس عوض :

إن أعرف من ينجح .

عبد المنعم تليمة :

لقد أشرت والزلاء الأفاضل ، عندما توقفتم عند شواهد كثيرة من التليفزيون . ولقد تقبلت معظم ما قيل حتى لا أدخل في مناقشة الشواهد . المعيار في حقيقته معيار أدبي جمالي يفصح عن موقف مركب لا بد من كشفه . وهذا الموقف في الوقت نفسه ذو طبيعة قومية طبقية إنسانية من جانب ، وذو طبيعة ذاتية روحية من جانب آخر . ولذا لا أستطيع أن أحتزله إلى عنصر بسيط . ولكن ما الفيصل ؟ التحديد الرهيف لهذا الموقف حسب قدراتي ؛ قدراتي في قراءات في علم النفس والمجتمع ، إلى غير ذلك من قراءات . ولكن لا بد أن ينهض ليدعم هذا التحليل ، قرائن جمالية من العمل نفسه . وإلا أصبح كلامي لا يعدو أن يكون ثرثرة ، إنشاء ، يُسند لعلم التاريخ أو لعلم الاجتماع ، ولكنه لا ينسب أبداً لعلم الأدب . أضرب لذلك مثلاً : تعاصر محمد عبد الحليم عبد الله ويوسف إدريس . سنأخذ قصة قصيرة لكل منهما في الفترة المبكرة في منتصف هذا القرن . يوسف إدريس يصدر عن الموجز الجمالي للأدب العربي في حينه من الناحية اللغوية ، في حين يصدر محمد عبد الحليم عبد الله عن لغة المنفلوطي . بيرم التونسي يقول (كذا وكذا) . ولكن يستحيل عليه أن يقول كما يقول صلاح جاهين عما ذكره التاريخ البشري عن الخليل ، إلى أن يصل إلى محمد وخديجة . . . دخل محمد على خديجة قالها غطيتي . . . خديجة غطت محمد بشفتها ، لقد أصبحت الأنثى صديقة ورفيقة ، في حين نراها عند بيرم التونسي امرأة كما كانت عند الخليل الأول .

إن تطور اللغة الأدبية في وسعه أن يكون معياراً فاصلاً في الكشف عن موقف الكاتب من تطور مجتمعه . هذه دعواي : إن لم تكن هناك قرينة تشكيلية في العمل الأدبي على ما أقول ، فإن قولي في هذه الحالة يصبح بعيداً بدرجة كبيرة عن الجهد الذي بذله الفنان في عمله .

عز الدين إسماعيل :

إذن ، فالعملية التحليلية للبحث عن أيديولوجيا نص أدبي . .

داخل هذه الوحدة تقوم التعددية التي تسمح لمدارس الفكر والفن والإبداع كلها أن تلج من بابها الواسع . هذا هو تشخيصي لموقفنا اليوم ؛ التعددية الصحيحة والوحدة الحقيقية . التعددية هي أن يصدر الإنسان عن فكره وتحت رايته ، مع الإقرار بوجود الآخر والمحاورة معه . وهنأتان جبهة الثقافة العربية .

عز الدين إسماعيل :

أمامنا الآن مجموعة من الأسئلة ، ترتبط ارتباطاً مباشراً بالعلاقة بين الأيديولوجيا والأدب . فعل سبيل المثال ، مع تعدد القيمة الأدبية والجمالية للنصوص ، كيف تتحدد القيمة الجمالية والأدبية للنصوص الأدبية ؟ هل تتحدد عن طريق العلاقات اللغوية والأبنية الفنية للنصوص ؟ ولكن هذه القيمة تعود في المقام الأول إلى الفئات الاجتماعية والمؤسسات التي تشكلها وتعمل على تثبيتها ، مستخدمة في ذلك مفهوماً تبنّاه كل فئة على حدة . يبدو أن علينا أن نحدد الأدب كما حددنا الأيديولوجيا . لقد ظهر لنا في أثناء الحوار أنه من الممكن أن يكون لدى فئة من الناس مفهوم ما للأدب مغاير لفئة أخرى ؛ بمعنى أن يتحقق ويتعاصر أكثر من مفهوم للأدب ، يزعم كل منها لنفسه الحق في الوجود والشرعية . ترى هل تعني بالتعددية أن تكون هناك تصورات مختلفة للمفاهيم الأساسية سواء للأيديولوجيا أو للأدب الذي هو محل نظر ، حيث إنه في ضوء هذه المفاهيم يأتي النشاط متعدد الألوان ، فضلاً عن شرعيته في أن يوجد بهذا المعنى ، أو أنه عند تصحيح المفاهيم ، أو الالتقاء حول مفهوم ما بنسبة معقولة ، يمكن أن يُفصّل كثيراً من عناصر هذه التعددية لصالح حركة تطورية بالمعنى الحقيقي ؟

عبد المنعم تليمة :

ما دعنا في الواقع الاجتماعي أخطا وأمشاجا وقبائل وطوائف ، فلا بد أن نقبل التعددية أو نقبل السيطرة - وليس الهيمنة - لجهة ما . فإن أردنا أن ننفي هذه التعددية بجوانبها المريضة ، التي هي في حقيقتها تعددية مريضة ، كانت المحاورة هي السبيل إلى ذلك . فأننا أدعى - فرضاً - أن ما لدى هو الصحيح . ولكن كيف أفرضه على هذه الجماهير المريضة ؟ إما أن أفرضه بالسلطان ، وإما أجعله بالمحاورة . إن دعواي تتلخص في أننا نجتمع يرث أبنية وهياكل منذ آلاف السنين ، بابلية وآشورية وفينيقية وفرعونية وبربرية وزنجية . . . الخ . وأن هذا التكوين ، في هذه اللحظة التي نتحدث فيها ، يصل إلى غايته من الوحدة . لن تتم له الوحدة السياسية إلا بالمحاورة السياسية ، ولن تتم له الثقافة الموحدة إلا بالإقرار بوجود عناصر الثقافات الموروثة والقائمة ، والمحاورة الفكرية والأدبية بلا قهر على الرغم من صحة ما أراه . ولكني لن أفرض هذه الصحة ابتداءً ، ولكن ستفرض الوحدة الإقناع ، والإقناع وحده . إن صحة المفاهيم لا يفيدنا شيئاً اقتناعي الذاق ، وإنما تتحقق صحتها إذا ما تبنّاها جمهور المفكرين والأدباء والعاملون في ميدان الثقافة عن طريق الإقناع .

عز الدين إسماعيل :

عندما نصل إلى العملية النقدية على الأساس الذي نقول به ، ما العناصر التي لها تأثيرها الواضح في الكشف عن المنظور الأيديولوجي في النص الأدبي ؟ هل يعتد في هذه الحالة بالعامل الذي

عبد المنعم تليمة :

تبدأ بالتشكيل لتنتهي بالتوصيل .

عز الدين إسماعيل :

هل يعكس التشكيل . .

عبد المنعم تليمة :

أسواق قرينة من الأدب العربي .

عز الدين إسماعيل :

إن مقتنع بذلك .

عبد المنعم تليمة :

مثلاً الأعلى المتنبي . لقد أراد أبو نواس أن يسخر من المقدمات الطفولية ولم ينجح في القرن الثاني الهجري . ولكن الأمر اختلف في القرن الرابع الهجري عند المتنبي العظيم . لقد جاءت قصائده الأمهات الخوالد بلا مقدمات . إنه يريد أن يسخر ولكن في مقدمة جديدة . إنه لا يقف عند الربع يبكى ويستبكي . يقول :

أبدرى الربع أي دم أراقا وأى قلوب هذا الركب شاقا
لنا ولأهله أبداً قلوب تلاقى في جسام مساتلاقا
وما عفت الرياح له محلاً عفاه من حدا بهم وساقا

فالتنبي هنا لا يذكر المقدمات ، وإن كان يبدع مقدمات جديدة . ومعظم قصائده بلا مقدمات على الإطلاق . فهذه القرائن في تقاليد الشعر العربي ، تنبئ بالفعل عن فحولة وطاقته غنائية عظيمة في تاريخ الأمة ، فضلاً عن تكوينها لموقف عروبي . إننا نستطيع أن نشير إلى ما أبدعه المتنبي ونقول : هذه هي العروبة في شعر المتنبي ؛ لأنه استطاع أن يحدد تقاليد الفنية العظيمة ، وأن يضيف إليها من إبداع عبقرته الجديد . هذه دعوى على كل حال ، والمراء فيها يطول .

عز الدين إسماعيل :

لا . . . لا مسراء فيها . وما أحب أن أسجله ، أن التحليل الأيديولوجي الذي غمارسه في عملية النقد ، غالباً ما يتجه مباشرة إلى ما يسمى بالمضمون . وأصبح المضمون هو المعيار الأول والأخير في تعليقنا على النص ، وفي تقديرنا له على المستوى الأدبي . أي أننا أصبحنا نتجه بطريقة مباشرة إلى الاهتمام بالموقف أو المضمون أو بما نسميه بأيديولوجيا الأدب .

عبد المنعم تليمة :

هذا الدرس لا جدال في مشروعيته . ولكنه انتقل برمته إلى علم آخر منفصل ، يسمى علم اجتماع الأدب ، حيث أصبح قوامه التحليل السوسيولوجي ، المضمون والأيديولوجي .

عز الدين إسماعيل :

ولكن مهمة النقد ، حتى يستعيد موقعه ، لا بد أن تبدأ من التحليل الفني ، ويمرر لنا هذه الأيديولوجيا التي يريد أن يتحدث عنها من خلال عملية التشكيل الصرف .

عبد المنعم تليمة :

لا أشك في هذا .

عز الدين إسماعيل :

أليس هذا ما نفتقده ؟

عبد المنعم تليمة :

هذا هو علم النقد العام ، وعلم الجمال الأدبي اليوم .

عز الدين إسماعيل :

ألا يمكن أن نتوأسى في هذا ؟ إن أرى أنه لكي يتحقق تحليل أيديولوجي صحيح ومقنع . .

عبد المنعم تليمة :

لا بد أن ينهض بالتحليل الجمالي أولاً .

عز الدين إسماعيل :

لخصوصية هذا النشاط .

عبد المنعم تليمة :

نعم .

عز الدين إسماعيل :

يتبقى سؤال عن النصوص التي نسميها نصوصاً تاريخية أو اجتماعية أو فلسفية ، والتي كانت تدرج بشكل أو بآخر في المفهوم العام لما نسميه بالنشاط الأدبي ، نجد فيها أيديولوجيا ولا نجد فيها فناً . ما موقع هذه النصوص على اختلاف مضمونها من الدراسة الأدبية ؟ بمعنى ألا يمكن أن تصبح موضوعاً لدراسة أدبية ؟

عبد المنعم تليمة :

المثل الأرفع لهذا محاوره أفلاطون ، وهي قطعة من الفن الخالد . إننا في هذه الحالة نتناول ما أنجزه الكاتب بالفعل ، بعيداً عما انتواه . .

عبد المحسن طه بدر :

لو سمح لي . . لقد انفصلت اللغات ، وأصبح لكل شيء لغته المستقلة . إن لدينا ثلاثة مستويات للغة مفهومة ومحددة : المستوى الرياضي بماله من خاصية التجريد . والمستوى العلمي ويتميز بالتجريد والتقرير والعمومية ، والمستوى الأدبي ، ويجمع بين الخاص والنسي والجزم . إننا نحدث خلطاً بين اللغات إن نظرنا إلى أسلوب التعبير العلمي نظرنا إلى أسلوب التعبير الأدبي . ولا أشك في أن محاولة الخلط بين هذه اللغات الثلاث ، يؤدي إلى تعمية الحقائق وإفساد الأدب ؛ لأننا بذلك نخرج عن لغة الأدب الطبيعية التي أصبحت أكثر تحديداً ، وبعد أن تحدّد مفهوم الأدب والفن ، ولم يعد هناك المعنى الذي يقابله في التعبير العربي ، الأخذ من كل شيء بطرف . إن ما أهدف إليه هو ألا نعود إلى مثل هذا الحديث بعد أن تحدّدت النوعيات ، وتحدّدت خصوصيات كل لغة من لغات الخطاب .

عز الدين إسماعيل :

أعتقد أننا الآن ، بعد أو وقفنا طويلاً عند مفهوم الأيديولوجيا في سياقها التاريخي العام ، واستعرضنا أشكال تحقيقها في واقع الممارسة ، في نموذجها الإيجابي والسلبي ، ووقفنا عند البديل الذي يحل - على نحو ما - تناقضاتها المفهومية ، متمثلة في نظرية « رؤية العالم » ، ثم وصلنا ذلك كله بموقف الأديب بوصفه منتجاً للأدب في مجتمعه ، أي ممارسة للنشاط الذي ينطلق من موقف أيديولوجي ، أو يتضمنه ، أو يروج له ، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، متجهين من ذلك إلى الموقف الناقد من هذا النتاج على مدى تاريخنا الأدبي ، وعلى مستوى الواقع الذي نعيشه ، ومؤكدين لجذلية الشكل الجمالي مع هذا الموقف ، نظراً للخصوصية المميزة لهذا النشاط . أعتقد أننا نكون بذلك قد وصلنا إلى حد يمكن التوقف عنده . شكراً لكم !

الأيديولوجيا ومكانها من الحياة الثقافية

نكي نجيب محمود

كتاب الأيديولوجيا ومكانها
في الحياة الثقافية

١ - الأيديولوجيا مصطلح طارئ على الثقافة العربية ، بم تحلله ؟ وكيف تعرّبه ؟

حدث بعد قيام الثورة الفرنسية بقليل ، أن أنشئ في فرنسا - بدل أكاديميات العلوم التي كانت قائمة قبل الثورة - « المعهد القومي للعلوم » ؛ وقسم ذلك المعهد أقساما ، كان من بينها قسم خاص بعلوم الأخلاق والسياسة ؛ واندرجت تحت هذا القسم ، فروع مختلفة ، كان منها فرع خصصوه لدراسة الطريقة التي تتكون بها « الأفكار » ؛ فاقترح أحد الأعضاء ، أن يطلق على هذه الدراسة الجديدة ، اسم « أيديولوجيا » أي « علم تكوين الأفكار » ؛ فكانت هذه أول مرة ، ظهر فيها هذا المصطلح ، بهذا المعنى الذي حددوه له ، والذي ذكرناه .

ثم لم يلبث المصطلح أن تغير معناه قليلا ، بحيث يطلق على مجموعة الأفكار والمعتقدات ، التي يشها مجتمع ما ، في نفوس أفرادها ، لترسم لهم أفضل الطرق ، التي يسلكونها في حياتهم العملية والنظرية ، ليحققوا للمجتمع أهدافه ؛ ومعنى ذلك أن أولى الأمر في مجتمع ما يحددون لأعضاء ذلك المجتمع ، الإطار الفكري ، وخصوصا فيما يتعلق بالأمور السياسية ، وهو الإطار الذي لا يجوز لأحد أن يخرج على حدوده ، ثم تكون له الحرية كلها في أن يفكر كيف شاء ، داخل حدود ذلك الإطار .

وجاء ماركس وإنجلز ، فاستخدما كلمة « أيديولوجيا » بمعنى ينحرف انحرافا يسيرا عن المعنى السابق ؛ إذ هو عندهما لا يعنى مجموعة فكرية يضعها مجتمع لأعضائه ، بل يعنى فقط مجموعة الأفكار القائمة على أوهام ، لا على حقائق الواقع . وقد كانت المجتمعات - في رأيها - تعتمد أن تبث في نفوس الناس ، مثل هذه الأفكار التي لا تقام على واقع ، حتى تتحدد لهم بهذا رؤية خاصة بهم لما يجري في العالم الخارجى . وكان الذى يقابل كلمة « أيديولوجيا » - مأخوذة بهذا المعنى - عند ماركس وإنجلز ، هو النظر العلمى للواقع . ومن أقوال ماركس في هذا الصدد ، أن الأيديولوجيا - بهذا المعنى - هي حالة الوعي ، التي تكون عند الناس ، بالنسبة إلى الظروف التي يعيشون فيها ، بحيث تظهر لهم تلك الظروف مقلوبة رأسا على عقب ، كما يحدث لصور الأشياء في آلات التصوير ؛ وواضح من ذلك ، أن ماركس ينفى أن تكون نظريته أيديولوجيا .

ثم اتخذ المصطلح معنى واسعا بعد ذلك ، بحيث أصبح معناه : الفكرة التي تستبد بصاحبها ، ويحاول أن يفسر بها الوجود كله ، والنظم الاجتماعية كلها ؛ وبناء على ذلك ، يكون الوجود الاجتماعى كله ، كأنما هو كتلة واحدة متماسكة ، مشتملة على كل أجزائها ، بحيث لا تستطيع أن تمس جزءا بتغيير ، إلا ويتغير النظام كله ؛ وأصحاب هذه النزعة يتخذون حيال أفكارهم المستبدة بعقوبتهم ، وقفة مغلقة ، فإما أن تقبلها كلها ، وتقبل النظام الذى يترتب عليها كله ، وإما أن ترفضها كلها وترفض النظام الذى يترتب عليها ، أى أنهم لا يسمحون بالنقد الجزئى ، الذى يحاول أن يصلح جزءا دون جزء آخر ، أو فكرة من البناء الشامل دون فكرة .

هكذا تطور مصطلح « أيديولوجيا » في معناه ؛ حتى انتهى إلى أن يكون اسما يشير إلى المركب الفكرى الذى يحيط ببناء المجتمع الواحد ، إحاطة تأخذهم من جميع أقطارهم ، من سياسة إلى أدب وفن إلى غير ذلك من أوضاع الحياة ، بحيث يبقى ذلك المركب الفكرى موحد الكيان ، غير قابل للتقسيم ، فيؤخذ كله أو يترك كله . ومع ذلك فيبدولى أن الأنفع لنا في مجال حديثنا هذا ، أن ندخل في معنى « أيديولوجيا » أى مركب فكرى ينشر جناحيه على فئة من الناس ، قد تكون مجتمعا معينيا بأسره ، وقد تكون جزءا من

مجتمع ؛ فيضع لتلك الفئة حدود ما يقبلونه وما يرفضونه ، خدمة لمبدأ عام وشامل ، يؤمنون به منذ البداية ؛ ومثل هذه الفئة التي تلتزم مقدما بمبدأ معين ، وتفرع منه فروعاً تنسج منها شبكة تلتف خيوطها لتشمل أوضاع الحياة جميعاً ، أقول إن مثل هذه الفئة من الناس ، أو قد تكون الشعب الواحد كله ، تختلف عن المجموعات البشرية الأخرى التي لا تقيد نفسها بأيديولوجيا معينة ، لا في أنها تلتزم مبدأ في حين تحيا هذه المجموعات البشرية الأخرى بغير مبدأ أو مبادئ ، بل تختلف عنها في أن المبدأ مفروض عليها ، وأما هذه المجموعات الأخرى فتختار مبادئها ، وقد تغير اليوم ما اختارته بالأمس ، إذا تغيرت ظروف حياتها ، وذلك فضلاً عن قابلية هذه الجماعات لنقد الأفكار المفردة ، في حين أن أنصار الأيديولوجيا المفروضة يخشون مثل هذا النقد خوفاً من أن ينهار البناء الفكري كله .

وواضح أن كلمة « أيديولوجيا » دخيلة على اللغة العربية ، وهي - كما ترى - مؤلفة من جزئين : « أيديو » ، ومعناها « فكرة » ، و « لوجيا » ومعناها « علم » ، ومن هنا جاء معناها ، الذي هو « علم الأفكار » عند أول من أنشأوها - كما أسلفنا - في فرنسا ، بعد نشوب الثورة الفرنسية مباشرة ؛ ولو كنا لنختار لها اسماً عربياً ، فأنسب ما أراه هو كلمة « مذهبية » ؛ على أنني وجدت الفيلسوف الإسلامي « الفارابي » - فيما قرأته له - يستخدم كلمة « الملة » لهذا المعنى ؛ فالملة هي مجموع الأفكار والمعتقدات التي يلتفت حولها فئة معينة من الناس ، يناصرونها ويلتزمونها ؛ وهذا هو المعنى نفسه الذي حدا بالشهرستاني أن يسمى كتابه المعروف « الملل والنحل » (الملل جمع « ملة » والنحل جمع « نحلة » بكسر النون) ، غير أن كلمة « ملة » لم يعد لها على اللسان العربي الحديث ذلك الإجماع بمعناها الحقيقي ، ومن هنا كان مصطلح « المذهبية » أنسب فيما أرى .

٢ - هل الأيديولوجيا هي الممارسة الفلسفية في العصر الحديث ، على مستوى النظم الجماعية والمفكرين الأفراد ؟

قلنا إن الأيديولوجيا - كما تفهم الآن عادة - هي المخطط النظري المرسوم ، الذي يحدد ما « ينبغي » أن تكون عليه صورة المجتمع ، من حيث الأهداف والوسائل المختلفة التي توصل إلى تلك الأهداف ؛ وهي صورة رسمت على أساس تحليل معين للمجتمع ؛ كيف يتطور ، وإلى أي الغايات « يجب » أن يتطور ؛ وسواء أكان ذلك التصور صحيحاً من الناحية النظرية أم لم يكن ، وسواء أكان التحليل الذي أقيمت على أساسه تلك الصورة صحيحاً أم لم يكن ، فذلك لا يؤثر في جوهر الموقف ؛ إذ جوهر الموقف هو أنه حالة من حالات كثيرة ومختلفة ، تشترك كلها في أن الإنسان يبدأ من « فرض » معين مفروض ، ثم يتحتم عليه بعد ذلك أن يستخرج ما لا بد له أن يلزم عن ذلك الفرض من نتائج ، فتكون هذه النتائج المحتومة هي التي تقيم الجدران لحياته من شتى نواحيها : فكرياً وسلوكياً ؛ فلهيكل كله شديد الشبه بأى بناء نظري - كهندسة إقليدس مثلاً - يوضع له الأساس مما يزعم أنه بداهيات عقلية لا سبيل إلى تغييرها ، فإذا تولدت عن ذلك الأساس المبدئي « نظريات » ، كانت هي وحدها الأفكار واجبة « التطبيق والتنفيذ » ، ومن ثم يحى البناء الاجتماعي والثقافي المقام على مثل ذلك الهيكل مجتمعاً مغلقاً ، لا يجوز لأحد أن يضيف إليه شيئاً ، ولا أن يغير من مقوماته شيئاً .

وإذا كان ذلك كذلك بالنسبة إلى « الأيديولوجيا » - أيها الفرضت وحيثما أقيم عليها هيكل البناء الاجتماعي والثقافي - فإن الأيديولوجيا عندئذ - وعندئذ فقط - تكون هي محور الفكر - فلسفياً كان ذلك الفكر أو غير فلسفي - وسواء جاء ذلك الفكر على مستوى النظم ، أو جاء على مستوى الأفراد ، لكنه أبعد ما يكون عن أن يوصف بأنه بصور الفكر الفلسفي في « العصر الحديث » (كما ورد في السؤال) .

وجدير بنا - عند هذا المنعطف من سياق الحديث - أن نرسم صورة موجزة سريعة للنشاط الفلسفي في « العصر الحديث » ، لكي نتبين في وضوح أين وكيف تقع « الأيديولوجيا » على خريطة الفكر الفلسفي المعاصر (وهنا نفترض بأن السؤال قد قصد بقوله « العصر الحديث » عصرنا هذا الذي نعيش فيه ، وذلك لأننا إذا أردنا الدقة ، وجدنا « الحديث » و « المعاصر » على اختلاف في المدلول) ؛ فيمكن القول بصفة عامة ، إن العصر كله يشترك في محور واحد يدير حوله فاعلية فكره الفلسفي ؛ وذلك المحور الواحد هو « الإنسان » هنا والآن ؛ لكن المشاركة في محور واحد ، لم تمنع الأطراف المختلفة من أن يأخذ كل طرف بجانب من حياة الإنسان ، ليجعله دون سائر الجوانب مداراً لاهتمامه ؛ فكان أن قسم العالم الفلسفي قسمين ، ثم انقسم كل قسم منها فرعين (وهذا على سبيل التقريب) ، فاما أول القسمين الكبيرين ، فيتركز بصفة عامة في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية ، ولقد جعل اهتمامه - من ناحية الفكر الفلسفي - منصباً أساساً على « فلسفة العلم » ؛ بمعنى تحليل الفكر العلمي ورده إلى وحداته الأولية ليتبين لنا على ضوء ذلك التحليل ، طبيعة ذلك الفكر العلمي ، وشروط صحته ؛ ثم تفرع ذلك القسم الأول فرعين : فسادت في بريطانيا نزعة التحليل الرياضي واللغوي ، وسادت في الولايات المتحدة نزعة النظر إلى الخصلة الناشئة عن ذلك الفكر العلمي ، فيكون صحيحاً أو فاسداً بمقياس المنفعة الناتجة عنه .

وأما القسم الكبير الآخر ، فهو الذي نراه في كثير من أقطار أوروبا ، شرقها وغربها ؛ إذ يسود هناك أن ينصب الجهد الفلسفي أساساً ، لا على البنى العلمية ، بل على « الإنسان في حياته الفعلية » ؛ ثم يتفرع هذا القسم فرعين : فرع في غرب أوروبا يشتمل على الفلسفات الوجودية بأنواعها وهي تستهدف البحث عما يحقق للإنسان حريته ، وفرع آخر في شرقي أوروبا ، يجعل بحثه عن الإنسان كذلك ، لكنه هذه المرة هو الإنسان مجتمعاً مع غيره في حياة مشتركة ، ولا قبل للفرد الواحد بالفكاك من روابطه بالآخرين ؛ وهاتان

فقط نجىء فكرة « الأيديولوجيا » التي ترسم مسبقا صور الفكر وطرائق السلوك ؛ وبالتالي يكون الفكر الفلسفى - كغيره من جوانب الفكر - مقيدا في ممارسته بقيود الأيديولوجيا المشروطة مقدما .

٣ - هل نعتقد أن الفكر العربى الحديث ، استطاع أن يلور لنفسه أيديولوجيا واضحة الحدود والمعالم ؟

إننى لا أدري على وجه الدقة ، حدود الفترة الزمنية التي يشير إليها السؤال بعبارته « الفكر العربى الحديث » ، إلا أننى أؤثر أن عند تلك الحدود لنجعل طرفها رفاعة الطهطاوى ، وطرفها الحالى هو الحياة الفكرية كما نخوضها اليوم من عام ١٩٨٥ ؛ فإذا نظرنا نظرة شاملة نلقيناها من عل على تلك الحقبة الطويلة في امتدادها عبر ما يقرب من مائة وخمسين عاما ، وجدنا الفكر العربى بعامته - والمصرى بخاصة - سائرا في خطين متوازيين ، يتماسان حيناً ، لكنها يتباعدان أحيانا ، حتى لكأن أصحاب كل خط منها ينتمون إلى جماعة غير الجماعة التي ينتمى إليها أصحاب الخط الثانى .

ولقد بدأ هذا التفرع في حياة « الفكر العربى » منذ أراد العلماء الذين جاءوا مع نابليون بونابرت في حملته على مصر ، أن يبهروا شيوخ الأزهر بأمثلة من نتاج العلم الطبيعى الجديد ، فكان من الشيوخ فريق بهر ما رآه ، وفريق آخر سخر واستنكر ؛ إذ رأوا أنه إذا كانت لتلك العلوم الطبيعية قواها ، فللعلم الروحاني ثبوته كذلك ؛ ومن هذه النقطة الأولى على الطريق ، سار الفكر العربى في خطين متوازيين : أحدهما يرى ضرورة الأخذ بما جاءت به الحضارة الجديدة ، والآخر يقف من تلك الحضارة كلها بعلمومها وغير علمومها موقف الرفض ؛ لكن هذا التقسيم قد يضللنا ببساطته وتبسيطه ، وإلا فالفريق الأول لم يجعل أخذه عن الغرب حضارته وبعض ثقافته ، مشفوعاً برفضه لما هو حيوى ومهم من تراثه ، وكذلك كان الطريق الثانى الذى وقف من الغرب الحديث موقف الرفض ، لم يجعل رفضه ذاك مصحوباً برفض الاطلاع على علومه ، والانتفاع بما نتج عن تلك العلوم من وسائل العيش ؛ ومثل هذا التداخل في خصائص الفريقين ، قد أدى إلى اضطراب الصورة ، حتى لكثيرا ما يحتاج الأمر منا إلى دقة في التحليل ، لنعرف ماذا يميز « الفكر العربى الحديث » من صفات ، وذلك فضلا عن جانب آخر ، كان له أهمية كبرى في مسار الفكر العربى الحديث ، وهو جانب الفكر السياسى ، الذى جعل محوره التماس الطريق إلى الحرية السياسية والتحرر من قبضات المستعمرين ؛ وهؤلاء المستعمرون كانوا جميعا من أبناء الغرب ؛ فنشأت بالضرورة كراهية خاصة نحو الغرب ، اشترك فيها أصحاب الخطين المتوازيين على السواء ، إلا أن أحد الخطين لم يرد أن يمد كراهيته لسياسة المستعمرين ، حتى تشمل ثقافته ؛ في حين رأينا أصحاب الخط الثانى لا يفرق بين سياسة وثقافة .

وبعد هذه التحولات ، أجيب عن السؤال المطروح إجابة فيها كثير جدا من التقريب ، فأقول إن الفكر العربى خلال قرن كامل ، امتد بين منتصف القرن الماضى أو ما يقرب منه ، إلى منتصف هذا القرن أو ما يقرب منه ، قد استطاع أن يلور لنفسه أيديولوجيا متميزة القسما ، لكنها لم تكن أيديولوجيا بالمعنى الذى يفرض فيه المخطط الثقافى عنوة ، بل هى أيديولوجيا بالمعنى الذى يجعلها تصورا لما نتمنى أن يكون أهدافا تستحق منا أن نسعى إليها ، رآه رجال الفكر ببصائرهم على بعد بعيد ، فتمثل فيها كتبه وما أبدعوه ؛ وأما تلك الأيديولوجيا فقد كان أبرز مقوماتها هو محاولة الجمع في صيغة واحدة ، بين ما هو حيوى من تراثنا لنصون به هويتنا التاريخية وما هو جوهرى من ثقافة الغرب الجديد ، لنكسب به صلاحية الوجود . كانت تلك الأيديولوجيا كامنة في ضمائر أعلامنا في دنيا الفكر والأدب ، فينتجون على هديها ما ينتجون . وقد نسأل : وماذا عن الفريق الراضى خلال ذلك القرن من الزمان ، الذى امتد بين نصفى القرنين الماضى والحاضر ؛ وجوابنا هو أنهم كانوا هناك ، يرفعون أصواتهم ما يرفعونها ، فتظل خافتة في الأسماع ، والذى خفتها هو هدير المجددين وقوتهم وصلابتهم ومكانتهم في النفوس .

ثم جاءت هذه المرحلة الأخيرة ، التي يجيها ما قد يسمى بالفكر العربى الآن ، فإذا بالحفظ تنعكس مقاديرها ؛ فالخطان المتوازيان ما يزالان قائمين ، ولكل منهما أيديولوجيته الخاصة به (بالمعنى غير السياسى لهذه الكلمة) . فلئن كانت أيديولوجيا الفريق الأخذ عن الغرب ، هى - كما وصفناها - محاولة للجمع بين ماض وحاضر في صيغة واحدة ، فإن أيديولوجيا الفريق الراضى للعصر ، ذات خط واحد ، وهو استرجاع الماضى ليكون حاضرا ؛ ولهذا الأيديولوجيا في يومنا الصوت الأعلى ، لظروف تاريخية ، كان أهمها نقل عبء العصر وقدراته الجبارة على صدر الأمة العربية في جملتها . وعجزت هذه الأمة عن دفع ما قد ناءت بسطوته ، فأطلقت عنانها نحو أحلام تستعيد بها مجددا لها كان ولم يعد ، وإذا كان لكاتب هذه السطور أن يتنبأ بما سوف يحدث بعد حين ، فإنه لعل عقيدة تقرب من اليقين ، أن الخطين المتوازيين سيظلان قائمين ، لكن الصوت الأعلى لا بد عائد إلى أصحاب الصيغة الجديدة الجامعة بين ماض وحاضر .

٤ - هل الأيديولوجيا شرط لإقامة بناء ثقافى ما ؟ أو هى تستخلص منه ؟ وما أهميتها في تحديد قيمته ؟

إنه ل يبدو أن تكون الأيديولوجيا ، في أى معنى من معانيها ، حاصلا مستخلصا من سوابق سبقتها ؛ على أن هذا لا ينفى أن تعود بدورها فتكون موجهة ، لما هو آت بعدها ؛ فإذا أخذناها بذلك المعنى الأكثر شيوعا في الدول الاشتراكية ، وهو أن تكون الأيديولوجيا خريطة رسمية سياسية « معلومة » الحدود ، للحياة الثقافية كلها ، بأوسع معنى تفهم به كلمة « ثقافة » ؛ فلا بد لرجل الفكر أن ينحصر بفكره تحت سقفها ، ولرجل الفن أو الأدب ، ألا يبدع ما يبدعه إلا في إطارها ، بل ولا بد للإنسان كائنا ما كان ، أن يسلك في طرائق عيشه مسترشدا بتعاليمها . إننا إذا أخذنا الأيديولوجيا بهذا المعنى - فلنا أن نسأل : ومن أين

يجب واضعوها بما يوجههم في رسم خطوطها ومعالمها ؟ إنهم قبل ذلك يتمذهبون بمذهب فكري معين ، يوحى إليهم بضرورة أن تقام حياة الناس على الأسس الفلانية ، لكي تصلح للناس تلك الحياة ؛ وهذا المذهب بدوره لم يكن لينشأ في عقول أصحابه إلا أن يكون بما شهدوه أو كابدوه أو درسوه . من هذه الروافد ينشأ لهم مذهب جديد في طريقة العيش ، عملا وفكرا وفنا وأدبا وفراغا ؛ فيأتى من يقتنع بالمذهب ويحكم في آن واحد ، فإذا هو يقيم لشعبه الصورة المثلى كما يراها ، ويلزمهم إلزاما باتباعها .

وإذا نحن أخذنا الأيديولوجيا بمعان أخف ، كأن يتشبع فريق من الناس بثقافة معينة ، كأن يتشبعوا بثقافة تغلب عليها النزعة الدينية ؛ أو تغلب عليها النزعة العلمية ، أو ما شئت ؛ ثم حدث لأولئك أو هؤلاء أن يكونوا أصحاب الحكم ، أو أن يكونوا من حملة القلم ، أو غير هذا وذلك من وسائل القوة ؛ فالأرجح جدا أن يرفعوا لواء الثقافة التي تشربوها فاعتقدوا ألا نجاة إلا بها .

أما أهمية الأيديولوجيا ، أيا كان نوعها ، في تحديد القيمة التي يحكم بها على الثقافة التي تبنى عليها ، فواضحة ؛ لأن الأيديولوجيا بحكم تعريفها - أى تعريف تشاؤه ما - بمثابة القواعد التي تكون الأحكام بعد ذلك ، صحيحة أو فاسدة ، على أساسها ؛ إنها - مثلا - كقواعد النحوي للغة ، نعرف بها صحة التركيب اللغوي ؛ أو هي كقواعد لعبة كرة القدم ، تسبق عملية اللعب ، ليحكم الحكم على أساسها من وكيف أخطأ لاعب وأصاب لاعب .

وهكذا الحال تماما في أحكامنا الثقافية ، كل منا يبنى أحكامه على المركب الفكري الذى حصلته له تجاربه الماضية ، بما في ذلك الطريقة التي ربي بها ونشأ عليها ؛ ومن هنا جاء أفلاطون قديما بالتمشيه بالكهف ، وهو تشبيه أخذه عنه كثيرون من بعده ، ربما كان أهمهم تأثيرا هو فرانسس بيكون ، وخلاصة ذلك التشبيه هي أن كلا منا يكون من تجارب حياته الماضية ، بمثابة من يعيش في كهف ، لا يستطيع أن يعلم إلا ما يراه وهو في كهفه ، حتى ليصبح ذلك الكهف هو كل دنياه ، وتأخذه الدهشة إذا سمع عن شيء آخر جاءه من ساكن كهف آخر .

لكن إذا كان كل منا ، إنما يعيش داخل كهف مما حصلته تجاربه الماضية ، من أفكار وعقائد وغير ذلك ، فهل يمتنع علينا - إذن - أن نفرق بين خطأ وصواب ؟ كلا ؛ لأن اللجوء إلى كهوفنا في إصدار أحكامنا إنما هو كلجوء الإنسان إلى نزواته الوجدانية العابرة ، يستلهمها التمييز بين الصواب والخطأ ، وعندئذ تراه لا يرى صوابا إلا ما وافق هواه ؛ فمقياس الحكم لا بد أن يكون « خارجيا » لا « داخليا » ، ما دام الأمر الذي يطلب الحكم فيه ، هو من الأمور التي يراد لها أن تكون مشتركة بين الناس جميعا ؛ أى أن مقياس الحكم في مواقف عامة كهذه ، لا بد له أن يكون « موضوعيا » ، فيبحث الأمر المعروض للحكم ، بحثا يتناوله في حقيقته الخارجية ، بغض النظر عما يحسه الباحث إزاءها من ميل أو نفور ؛ وبعبارة أخرى نقول : إن ما يميز ويفاضل بين كهف أيديولوجي يعيش فيه زيد ، وكهف أيديولوجي آخر يعيش فيه خالد ، هو العقل المنطقي بمنهاجه العلمى ، وليس هذا هو مقام التفصيل في العقل ومنهجه .

٥ - ما مدى التلازم - في تصورك - بين الرؤية الأدبية والموقف الأيديولوجي ؟ وهل يمكن أن تغيب الأيديولوجيا عن الإبداع الفنى ؟

إذا أخذنا الأيديولوجيا بالمعنى الذى يجعلها « وجهة نظر » يتبناها الأديب ، مستخلصا إياها من تجاربه الخاصة ، غير مرغم عليها من سلطة خارج نفسه ، كان التلازم قويا بين الأيديولوجيا والرؤية الأدبية ؛ فمن المعلوم أن جزءا كبيرا جدا من الشعر العربى القديم - مثلا - كان ذا صلة وثيقة بالانتماء القبلى للشاعر ، كما كان ذا صلة قوية بصلاته الاجتماعية ، ومعنى ذلك أن شعر الشاعر صادر عن موقعه الذاتى بالنسبة إلى وجوده الشخصى ووجود القبيلة التى ينتسب إليها ؛ أى أن الشعر فى هذه الحالة نوع من الدفاع عن النفس ، بالمعنى المادى لهذا الدفاع ، وبالمعنى الوجدانى ، وبالمعنى الثقافى ، وبكل معنى يرتبط بحياة الشاعر ووجهة نظره .

وانظر إلى الأدب العربى الحديث والمعاصر ، تجد جزءا كبيرا منه كذلك ، محاولات من رجال الأدب لاستحداث صورة جديدة للمواطن العربى . وها هنا لا فرق بين من تكون الصورة المنشودة من وجهة نظره استعادة للماضى ، ومن تكون الصورة عنده استشرافا لمستقبل يأخذه عن السلف ولكن يضيف إليه ما يجعل الحياة إبداعا جديدا . لا فرق بين هذا وذاك فى هذا الصدد ؛ إذ إن كليهما ينتج أدبا مرتبطا بوجهة نظره .

ومع قيام تلك الرابطة القوية بين الأدب المبدع من جهة ، ووجهة النظر العامة والخاصة عند الأديب ؛ فهناك روائع الروائع فى ريع الأدب ، تكاد توحى بأن مبدعيها قد تجردوا عن ذواتهم ما استطاعوا سبيلا إلى ذلك التجرد ، ليتمكنوا من أن يكشفوا الستر عن كوامن النفس البشرية كما هى قائمة فى واقعها الحى ، حتى ليحوز لنا القول بأن سمة من سمات الأدب الرفيع ، ألا تجد فيه صورة الأديب ، بقدر ما ترى فيه صورة الإنسان ؛ وإلا كان من المتعذر علينا أن نعلل قدرة شاعر مثل شكسبير ، فى تصوير عشرات من النماذج البشرية ؛ فالذى يتلقاه المتلقى فى هذه الحالة - هو رؤيته لتلك النماذج وهى تعلو وتهبط وتجد وتمزج ، ويتفاعل بعضها مع بعض . وهذا - بالطبع - لا ينفى أن يستطيع ناقد أدب فاحص ، من استخراج رؤية عامة كان الشاعر ينظر من خلالها إلى تلك الشخصيات فى معتركات حياتها ، كأن يقال - مثلا - إن الإطار الواسع الذى كان يحتوى رؤاه ، هو هدم النظام الاجتماعى الذى كان سائدا قبل النهضة الأوروبية ، والذى كان يقيم الحواجز الفاصلة بين الطبقات .

٦ - كيف نرى نتاج جيل رواد الأدب العربي الحديث ، من المنظور الأيديولوجي ؟ وماذا طرأ عليه من تغير ؟

ما نزال نأخذ الأيديولوجيا بالمعنى الذى يقتصر على وجود مركب فكرى معين بأهدافه ووسائله ، لكنه تابع من الأديب نفسه ، وليس مفروضاً عليه . وإذا كان هذا هكذا ، قلنا إن جيل رواد الأدب العربي الحديث ، فى النصف الأول من القرن بصفة عامة ، وخلال العشرينات والثلاثينات بصفة خاصة ، قد استغرقهم فكرة « الحرية » إلى الدرجة التى أخذت به تلك الفكرة تبث إشعاعها فى النتاج الأدبى كله ، ولقد كانت تلك الحرية المنشودة تركز أغلب جهدها قبل ثورة ١٩١٩ فى مصر ، على الحرية السياسية ؛ وأما خلال العشرينات والثلاثينات ، فقد نشرت أجنحتها فى عدة اتجاهات ، لتشمل حرية الشعر ، وحرية الفن ، وحرية البحث العلمى وحرية الاقتصاد ، وحرية الشعب فى شكل حكومته ، وكل حرية أخرى يمكن لفكرتها أن تطوف برأس الكاتب .

وطرأ تغير بعد منتصف القرن ، على فكرة الحرية المنشودة ، مع بقائها فى الأساس ؛ وكان التغير فى الشكل وفى المضمون معا ؛ فقد نظر إلى الحرية من منظور اجتماعى أكثر مما نظر إليها على أنها حرية لأفراد ؛ وكذلك أقيمت حواجز سلفية - إلى جانب الحواجز الاجتماعية - لتحصن نشاط الأديب داخل حدودها ، ذلك من حيث الشكل ؛ وأما من حيث المضمون ، فقد ضحل المحصول الفكرى عند أصحاب الموهبة الأدبية ، إلى درجة أن يشعروا بالرغبة الأكيدة فى الحرية - ثم لا يعرفون على وجه التحديد فى أى شىء يريدونها ؟ ولعله قد حدث فى الأذهان خلط بين « الحرية » و« التحرر » ؛ فبينما التحرر هو تخطيط لقيود ما ، فإن الحرية تأتى بعد ذلك فى أن يبنى صاحب الموهبة ما يبينه ، بيد أننا نرى كثيرين اليوم كأنهم يكتفون بتخطيط القيود ، دون أن يتبع ذلك إقامة بناء ؛ كما حدث فى مجال الشعر بالنسبة إلى معظم شعراء هذا الجيل ؛ إذ تخلصوا من قيود اللغة ، وقيود الوزن ، وقيود القافية ، لكى يسكبوا مواهبهم بعد ذلك فوق الرمال لتبتلعها الرمال .



مركز تحقيق وتطوير علوم العربية

أَيَّةُ أَيْدِيُولُوجِيَا؟

مجدى وهبه

«إن الأيديولوجيا نتيجة لحاجة الإنسان إلى
فرض نظام فكري على العالم»
إدورد شيلز



هناك مجموعة متزايدة اليوم بعد اليوم للكلمات التي تمثل المعاني المجردة ، كالديموقراطية والحرية والخير والشر والعدالة ، والتي يختلف الناس في تعريف معانيها ، بسبب ما توارثوه من وجدان وإيمان وولاء وتعليم . فالديمقراطية مثلا كلمة يفهمها الغرب فهما مختلفا عن فهم الشرق لها ، والخلاف السائد في عالمنا اليوم لا شك أنه يستمد الكثير من مرارته وعنفه من اختلاف التفسيرات الفلسفية والسياسية لمجموعة من المفاهيم المجردة العامة . ومع ذلك فقد يرى البعض أن الاختلاف المذهبي الذي يترتب على ضرورة التعريف وإعادة التعريف للمعاني المجردة هو أساس كل فكر مشر ، وكل تساؤل مؤد إلى تساؤل أعمق وأدق أثناء بحث الإنسان عن حقيقته المرضية لنفسه ، أو عن اليقين الذي يطمئنه في الحياة . إلا أن المهم في الأمر هو أن ينحصر هذا البحث في حدود البحث نفسه ، والمحاورة والتعمق في معاني الحياة ، وألا يتعدى ذلك إلى صك الشعارات المثيرة التي تفرض خيارا خانقا على الضمير ، بحيث يشعر الإنسان أن هذه هي الحقيقة ولا حقيقة غيرها ، وأن كل ما عداها كفر جدير بالكراهة والإبادة .

إننا نعيش في أزمنة خطيرة يحاصر فيها ضماثرنا أصوات متنوعة ومتنافرة تدعونا للالتزام بمناهج دون غيره ، وبحقيقة دون غيرها ، وبخطة عمل وأداء لا رجعة فيها ولا انحراف . زد إلى ذلك أن غابة المفاهيم المثيرة التي تنتخب فيها تتميز بظلام داكن لا تستطيع عين الفرد المجردة أن تخترقها ، لتبين الحقيقة وحدها ومن غير معين . فالدولة أضخم من الإنسان ، والحقائق (إن لمست) أكثر من أن يحصرها عقل الفرد ، والظروف المادية للحياة تفرض نفسها على الوعي بحيث لا يستطيع الإنسان أن يخلو لنفسه لكي يتأمل وحده في دلالات الدنيا ودواعي التقدم . وها أنا ذا أنطق بكلمة «تقدم» وهي إحدى المفاهيم الهلامية التي يطاردها العقل الخائر في غابة المفاهيم .

الترجمة في كل من هذه الصيغ بالرغم من عدة محاولات سابقة للإتيان بمقابل عربي محض لهذه المصطلحات .

وإن كنت قد وصفت الأيديولوجيا بأنها كلمة خطيرة ، فما قصدت من ذلك أنها كلمة يختلف الناس في فهمها لأغراض مذهبية أو وجدانية ، بقدر ما قصدت أن ألقت النظر إلى أنها كلمة حديثة العهد نسبيا بلغة الفلسفة (إذ إنها لم تصك إلا في أواخر القرن الثامن عشر

ومن هذه الكلمات الخطرة كلمة «أيديولوجيا» ، التي شُرُفت بالظهور في المعجم الفلسفي الذي أصدره مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، وفي المجلد الثاني للمعجم الكبير الذي صدر منذ سنين قليلة من نفس المجمع ، بل إن المعجم الفلسفي قد أورد هذا المصطلح في صيغ ثلاث : «أيديولوجي وأيديولوجيا وأيديولوجيون» ، مع الشرح والتعريف لكل منها . وإنه لجدير بالذكر أن التعريب قد غلب على

الأوربية الحديثة : فالأول ، هو الكلام أو طريقة الكلام (كما هي الحال في كلمة eulogy الإنجليزية التي تعني المديح) ، والثاني ، هو العلم أو الدراسة ، على أساس أن العلم أو الدراسة لا يأتي أصلا إلا معبرا عنه بالكلمة المبلورة للفكرة . وانتقلت كلمة idéologie إلى أغلب لغات أوروبا قبل انتهاء القرن الثامن عشر ، على أنها وصف لمحاولة بطولية ، لإقامة الفكر والأنشطة العقلية بعامة على أسس علمية خاضعة لقواعد مناهج مرسومة . وبقي هذا المعنى الخاص لكلمة أيديولوجيا في الحقل الفلسفي حتى منتصف القرن التاسع عشر .

على أن سخرية نابوليون من القائلين بهذه النظرية المتفائلة ، بل عدائه لهم ، دفعاه إلى أن يتهم الأيديولوجيين (idéologues) بأنهم يضللون الشعب عندما يوهمون بأنه صاحب سيادة سياسية ، وقادر على أن يدير شئونه بنفسه . فكانت أهم تهمة يوجهها نابوليون إلى الأيديولوجيين هي أنهم يقيمون نظريات سياسية واجتماعية ، لا على أساس الواقع وحقيقة الطبيعة البشرية ، ولكن على أساس نظرة تجريدية وهمية لقدرة العقل البشري على الاستقلال بإرادته الجماعية ، وعلى تنظيم حياته الاجتماعية والسياسية على النحو الأكمل . ومن ثم اتخذت الكلمة معنى جديدا هو الدعوة للثورة والحرية المطلقة ، على أساس أفكار جوفاء وأوهام فكرية ، منطلقها التعصب للأفكار دون رجوع إلى الواقع . ولا شك أن هذا المعنى المستهجن للكلمة ، لقي حظا كبيرا لدى الساسة والمفكرين أنفسهم ، عندما أخذوا يتعدون عن جملة الأفكار التي اقترنت في أذهانهم بما سمي بحركة التنوير من ناحية ، وبوليدتها الثورة الفرنسية وكل ما تولد عنها من عنف وقسوة وظلم ، من ناحية أخرى . ولقد ترتب على ذلك أن أصبحت الأيديولوجيا تصف التعصب الفكري غير الواقعي والابتعاد عن الواقع الاجتماعي من ناحية ، وعن الاهتمام بالوجدان الذي أصبح السمة المميزة للحركة الرومانسية في أوروبا (بكل تطوراتها) من ناحية أخرى .

وهنا يلاحظ أن الفكر المحافظ والدعوة إلى الحكم المطلق (في صورتها النابوليونية شبه الشعبية) ، والنزعة الرومانسية ، وجدت كلها مجالا للاتفاق في استنكارها للأيديولوجيا . وهذا هو المعنى الثاني للأيديولوجيا الذي ساد في أوروبا حتى اتخذ شكلا جديدا في لغة الفلسفة والجدل السياسي على يد كارل ماركس وفريدريخ إنجلز في أواخر العقد الخامس من القرن التاسع عشر . ويلاحظ أن كلمة أيديولوجيا قد اتخذت في مذهب هذين المفكرين معنيين مختلفين تمام الاختلاف في مناسبات مختلفة ؛ فكان أول تعريف في كتابهما «الأيديولوجيا الألمانية»^(١) عبارة عن تأكيد للدلالة المستهجنة النابوليونية بسبب مهاجمتها في هذا الكتاب للفلسفة المثالية المتوارثة عن فكر هيغل . فكان رأيها في الأيديولوجيا أنها عبارة عن نظام للأفكار الباطلة التي يمكن اعتبارها ثانوية وغير متصلة بحقيقة ثابتة (لأنها مجرد امتداد للبناء العلوي للطبقة الحاكمة) ، وأنها مجرد محاولة لتبرير السيطرة الطبقية على بقية المجتمع ، بقصد تثبيت هذه السيطرة على جماهير الشعب . فقالا في كتابهما المذكور : «إن أفكار الطبقة الحاكمة ، هي في كل زمن ، الأفكار الغالبة والسيطرة . ولذلك ، فإن الطبقة التي تمثل القوة المادية الغالبة في المجتمع ، هي دائما ، وفي الوقت نفسه ، القوة الفكرية الغالبة في المجتمع نفسه » ؛ لذلك كانا يعتبران الأيديولوجيا استخداما غير أمين للتفكير على أساس أنها تشويه (عن وعي أو عن غير وعي)

بفرنسا) ، ثم إنها تطورت في دلالاتها المختلفة التي باتت تشتمل على أضداد على مر الزمان ، وحتى في زمن واحد . فإذا سمح لي أن أنقل على القاري ، عرضت بشيء من الإيجاز تاريخ تطور دلالة اللفظ منذ نشأته حتى الآن ، وذلك بالرغم من التعريفات الدقيقة التي وردت لها في المعجم الفلسفي المذكور ، وفي المعجم الفلسفي الذي وضعه الدكتور مراد وهبه (١٩٦٦ : ١٩٧٩) .

إن المسئول الأول عن بحث كلمة «أيديولوجيا» هو الفيلسوف الفرنسي أنطوان لويس كلود ديتوت دي تراسي Antoine Louis Claude Comte Destutt de Tracy الذي ولد سنة ١٧٥٤ وتوفي سنة ١٨٣٦ . وكان قد تأثر بنظرية الفيلسوف الإنجليزي جون لوك التجريبية ، كما تأثر بمذهب الفيلسوف الفرنسي كوندياك (Condillac) الذي يرد كل معرفة أو إدراك إلى أصول حسية بحث . وانطلاقا من هاتين الفكرتين وضع ديتوت دي تراسي كتابا كبيرا في أربعة مجلدات سنة ١٨٠١ أسماه «عناصر أو أوليات الأيديولوجيا» (Eléments d'idéologie) . إلا أن أول ظهور لكلمة (idéologie) جاء سنة ١٧٩٦ في محاضرة ألقاها دي تراسي . وكان أساس نظريته أن الفكر الإنساني ما هو إلا عملية ناتجة عن تحريك الإحساسات (sensations) ؛ إذ إنه كان يرى أن الحالات الأربع الرئيسية للسلوك الواعي عند الإنسان وهي : الإدراك والذاكرة والقدرة على الحكم (Jugement) أو التمييز والإرادة ، ما هي - في الواقع - إلا أشكال وتصنيفات مختلفة لإحساسات الإنسان . وقد امتدت هذه الأفكار المجردة إلى نظرة عامة لتفسير التاريخ والنظم الاجتماعية ومناهج التربية ، الأمر الذي جعل من هذه النظرية أساسا للنظريات السائدة في فرنسا من أواخر الثورة الفرنسية حتى تولى نابليون الحكم . وكان الذين يعتنقون هذه النظريات يسمون بالأيديولوجيين ، نسبة إلى المصطلح الذي نحت ديتوت دي تراسي . إلا أن نابليون سرعان ما ثار على «الأيديولوجيا» (والأيديولوجيين) ، اعتقادا منه أن هذه النظريات فيها أفكار خطيرة تجمع بين تنمية الحرية الفردية والتخطيط الاجتماعي العام ، الأمر الذي قد يهدد كيان الدولة المركزية القومية التي أسسها نابليون . بل إنه ذهب أبعد من هذا ونسب هزيمة فرنسا العسكرية في معركة واترلو سنة ١٨١٢ إلى سفسطة الأيديولوجيين وتأثيرهم الهدام في الروح المعنوية الفرنسية .

أما دي تراسي فكان غرضه من بحث هذه الكلمة أن يأتي بما اعتبره «علما للأفكار» ، موضوعه دراسة الأفكار ومعانيها ، والقوانين التي تحكم علاقاتها بعضها ببعض ، والبحث عن أصولها والدلالات التي ترمز إليها في اللغة والإيماء ومظاهر السلوك البشري . ومن أجل ذلك اختار البادئة - idéo ، المشتقة من الكلمة اليونانية idéā (إيديا) ، التي مرت بدلالات كثيرة قبل أن تدرك معنى «الفكرة» (ومن هذه الدلالات الشكل والمظهر والصف والطبيعة والشكل المثالي والنموذج والمثل بالمعنى الأفلاطوني) . واختار اللاحقة - logia ، التي تدل على فكرة العلم أو المنهج المعرفي أو الفكري ، إلا أنها مشتقة بدورها من الكلمة اليونانية lógos (لوجس) التي تعني «خطبة» أو «كلمة» ، لاشتقاقها من الفعل (légein) (ليجين) ، أي تكلم أو «انتخب» (فالكلام ما هو إلا انتخاب لعدد من الأفكار والمعاني والتعبير عنها) . على أنه يلاحظ أن اللاحقة - logia ، قد تعني معنيين في اللغات

للمحقق بقصد تبرير موقف الطبقة الحاكمة . وقد لقبها إنجلز وقتئذ بعبارة المشهورة على أنها عبارة عن «وعى كاذب» . وكان مبعث هذا التعبير النقدي للأيدولوجيا ، الرغبة في تفنيد نظرية هيغل القائلة بأن البشر ما هم إلا أدوات في أيدي التاريخ ، يقومون بأدوار عهدة إليهم من قبل قوى مستعصية على الإدراك ؛ لأن دلالة التاريخ كانت خفية عليهم . والفيلسوف وحده ، في رأي هيغل ، هو القادر على أن يفهم وقائع العالم على حقيقتها . وترتب على ذلك أن نقد ماركس وإنجلز كان موجها لهذه المحاولة لتبرير الحالة الراهنة في المجتمعات ، الأمر الذي يحط من شأن كل محاولة للثورة على الأوضاع الراهنة في مجتمع ما .

وكان رأي ماركس وإنجلز في «الأيدولوجيا الألمانية» أن الأفكار الغالبة في زمن ما «ما هي إلا التعبير التصويري ، أو المثالي للعلاقات المادية في مجتمع ما» . فإذا لم تدرك الأفكار على هذا النحو ، أصبحت ما أسماه بالأيدولوجيا قائلين : إن الأيدولوجيا هي قلب الحقائق رأسا على عقب ، كما هو الحال في الموضوع المصور عندما يرى في «الحجرة المظلمة» (camera obscura) ، وهي أصل آلة التصوير الفوتوغرافي الحديثة . فالعيب الرئيسي في الأيدولوجيا (في نظر ماركس وإنجلز) هو الاهتمام بالأفكار على أنها أعيان (entities) قائمة بذاتها ، وغير خاضعة لأية قواعد سوى قواعدها الذاتية . لذلك يمكن القول بأن ماركس وإنجلز قد التزموا في (إحدى دلالات الكلمة) بالمعنى الذي جاء به نابليون والمحافظون والرومانسيون بعده ، ولكن مع الإشارة في الوقت نفسه إلى أن الفكر مرتبط ارتباطا وثيقا بأسس طبقية اجتماعية ، قوامها العلاقات المادية بين أعضاء المجتمع . فقالوا في الكتاب نفسه : إن مفكرى الطبقة الحاكمة ، هم دعاة إيجابيون للأيدولوجيا ، يدافعون عن طبقتهم بحجج مأخوذة من الأوهام التي تكون طبقتهم قد نسجتها نسجا كاملا عن نفسها وعن حقها .

ومع ذلك ، فإن الدلالة الأخرى للأيدولوجيا قد شرعت في الظهور عندما كتب كارل ماركس كتابه المعنون «مساهمة في الدراسة النقدية لفلسفة السياسة» (سنة ١٨٥٩) حيث قال :

«إنه لا بد من التمييز بين التطوير المادي للظروف الاقتصادية في الإنتاج والصيغ القانونية أو السياسية أو الدينية أو الجمالية أو الفلسفية (أي باختصار الأيدولوجية) التي يستطيع الناس من خلالها أن يعوا حقيقة هذا الصراع وأن يشتركوا في مباشرته» . ويبدو من كلامه هذا أن كارل ماركس كان يورد (إلى جانب دلالاته الأولى للأيدولوجيا) دلالة أخرى للمفهوم نفسه ، هو أن الأشكال المختلفة التي تتخذها أيدولوجيا معينة ، ما هي إلا تعبيرات عن المتغيرات التي تطرأ على الظروف الاقتصادية للإنتاج . وهنا بدأ استعمال كلمة أيدولوجيا بدلالة جديدة مختلفة تماما عن فكرة الوهم الطبقي ، أو التبرير الفلسفي لنظرة الطبقة الحاكمة إلى نفسها ، ألا وهي أنها وليدة مجموعة معينة من المصالح الاقتصادية لطبقة معينة ، أو جماعة معينة ، بصرف النظر عن كونها حاكمة أو لا . إلا إنه يجب أن يلاحظ - إلى جانب ذلك - أن كارل ماركس وفريدريخ إنجلز لم يستخدموا كلمة أيدولوجيا وصفاً لنظامها الفكري (الذي اتخذ اسم الماركسية فيما بعد) ، بل وصفاه بأنه النظرية العلمية للاشتراكية المرتبطة ارتباطا عضويا بصراع البروليتاريا في سبيل التحرر^(٧) .

والمفكر الذي توسع في معنى الأيدولوجيا حتى شمل دلالاته الحديثة ، هو لينين ، عندما ناقش في كتابه «المادية والنقد التجريبي» فكرة ارتباط الأيدولوجيا بمصالح طبقية معينة مدافعا عما أسماه بالأيدولوجيا العلمية في وصفه للماركسية ، ولمجموعة المثل والأفكار التي تستند إليها الطبقة البروليتارية - في رأيه - عندما تقوم بثورتها ضد «المصالح البرجوازية» . ويلاحظ أن هذه الدلالة اللينينية (إن صح هذا القول) هي التي أصبحت الدلالة الحديثة المستعملة الآن . والجدير بالملاحظة أيضا أن هذه الدلالة لم تكن معروفة في قاموس لاروس الفرنسي للقرن التاسع عشر ، ولا في قاموس القرن العشرين . أما قاموس أكسفورد الإنجليزي ، فلم ينص على هذه الدلالة الحديثة إلا في ملحقه الذي طبع سنة ١٩٧٦ ، حيث عرف الأيدولوجيا بأنها نظام أو منظومة (system) منهجية للأفكار تتصل عادة بالسياسة أو المجتمع ، أو سلوك طبقة أو جماعة ، يمكن اعتبارها تبريرا للقيام بأعمال معينة . وتكون هذه المنظومة بصفة خاصة موضع اعتناق ضمنى أو عام ، بالرغم مما يتمسك به المرء ، وبصرف النظر عن اتجاه مجرى الأحداث .

وإذا كان هذا التعريف فيه بعض التعقيد ، كان من الأسهل ، بل الأوضح ، أن ننظر إلى التعريف المختصر الذي جاء في مستهل المقالة الطويلة في دائرة المعارف البريطانية ، وهو على النحو الآتي :

«الأيدولوجيا هي شكل من أشكال الفلسفة السياسية أو الاجتماعية ، تظهر فيها العناصر التطبيقية بالأهمية نفسها التي تظهر فيها العناصر النظرية ؛ فهي إذن منظومة فكرية تدعو إلى تفسير الدنيا وإلى تغييرها في آن واحد»^(٨) .

هذا ويلاحظ أيضا أن لينين قد أضاف معنى جديدا لفكرة الأيدولوجيا وهو ما أسماه (partinost) الذي يصعب ترجمته ، وإن كان أقرب لفظ يمثله بالعربية هو «الحزبية» - ولا أعني الحزبية بالمعنى المستهجن الدال على التحيز الحزبي أو التشيع ، وإنما «الوعي الحزبي» الذي يربط بين حقيقة اجتماعية معينة ، والمصالح الحزبية وآثارها الإيجابية ، بصرف النظر عن كون الحزب اشتراكيا أم برجوازيا أم غير ذلك . فالحزبية التي قرنها لينين بالأيدولوجيا ، هي أقرب إلى أن تكون مظهرا من مظاهر الوعي لما يحدث ، وبخاصة الوعي لاتجاه الأحداث ، ومدى ارتباط الحزب الذي ينتمي إليه المرء بالتطور الذي يطرأ على الأحداث . واتخذ لينين هذه «الحزبية» أساسا لربط الأيدولوجيا بسياسة الطبقة البروليتارية وبرنامج حزبي ، مؤكدا بذلك أن الأيدولوجيا لا تنهض طرفة واحدة من المصالح الطبقية ، وإنما تأتي نتيجة التفاعل بين العناصر الواعية في طبقة ما ، ومصالحها على أساس من البرمجة السياسية في داخل حزب ما . وخطورة هذا المفهوم بطبيعة الحال ، أنه يعتمد على فكرة وجود نخبة سياسية وفكرية تستطيع أن تنسج برنامجا من تفاعل المفاهيم والمصالح والأحداث في وقت واحد .

على أن نظرية لينين في ماهية الأيدولوجيا لقيت نجاحا واضحا في كل التفسيرات اللاحقة كلها على وفاته . فقد استعمل لوكاتش المفكر المجري مفهوم الأيدولوجيا في كتابه عن «التاريخ والوعي الطبقي» (١٩٢٣) بالمعنى نفسه الذي كان لينين قد عرض له عندما حاول أن يناقض الصراع بين «البناء العلوي الفكري للبرجوازية والبناء العلوي

تناول هذا الكتاب بالعرض والتحليل للقارئ العربي الأستاذ الدكتور قباري محمد إسماعيل في مجلة «عالم الفكر» الكويتية (المجلد الثالث - العدد الثالث سنة ١٩٧٢).

ولا يسعى إلا أن ألفت نظر القارئ العربي إلى هذا العرض المدقق والمعقول في إنصافه ، إلا أنني أود أن أضيف أن الكلام في الأيديولوجيا لابد أن يعكس وجهة نظر المتكلم - سواء أكان ذلك بالنسبة للأستاذ بلاميناز نفسه أم بالنسبة لمعارضيه أيا كانوا - فإن مناقشة المفهوم ، فيه بدون شك صورة من صور الصراع الفكري . إلا أن الأيديولوجيا ورغم ذلك قد استطاعت أن تحتل مكانا محايدا في أغلب معاجم الدنيا بصرف النظر عن دلالاتها الفلسفية . فهي تستعمل الآن استعمالا شائعا بمعنى أكاد أصفه بأنه مهوّن وملطف ، لا يخرج عن كونه منهجا فكريا أو نظرية عامة فيما يجب أن تكون عليه حياة جماعة أو مجتمع ، أو نظرة عالمية أو إدراك عالمي على حد تعبير الألمانى *Weltanschauung* . وقد ترتبط الأيديولوجيا اليوم بأى مذهب سياسيا كان أو دينيا أو فلسفيا أو اجتماعيا . هذا ، ومن الطريف أن نترجم هنا خاتمة المقالة الطويلة التى كتبها العالم الإيرانى مصطفى رجائى عن مفهوم الأيديولوجيا (في «معجم تاريخ الأفكار» الذى صدر بالإنجليزية سنة ١٩٧٣ في نيويورك) حيث قال : «إن الأيديولوجيا نظام أو منظومة تتألف من معتقدات وقيم تنقلها الوجدانات وتغرفها الخرافات الأسطورية وتستلزم الأفعال الإيجابية ، وكلها تدور حول مفهومات الإنسان والمجتمع والمشروعية والسلطة ، وقد اكتسب المرء هذه المعتقدات والقيم عن طريق العادة الرتيبة المتكررة في وعيه . فإن خرافات الأيديولوجيا وقيمها تنتقل من وعي إلى وعي من خلال الرموز بطريقة مبسطة وفعالة واقتصادية للغاية . أما المعتقدات الأيديولوجية فهي مترابطة بعضها ببعض وتستطيع أن تعبر عن نفسها إلى حد ما ، كما أنها تنفتح بين الحين والآخر لقبول الدلائل الجديدة والمعلومات المستحدثة . فإن الأيديولوجيات على جانب قوى من القدرة على تجديد جهود الجماهير وعلى تسير إرادتها والتحكم فيها ، وهذا ما يدعو إلى القول بأن الأيديولوجيات ما هي إلا نظم منهجية مبنية للمعتقدات» .

ولا شك أن هذه الخاتمة لتحليل جاد لمفهوم الأيديولوجيا في موسوعة من أهم الموسوعات الفكرية في العالم ، تدل على درجة اليأس والتشكيك التى يمكن أن تدركها النفس في عصرنا الحديث عندما توجه اهتمامها إلى مفهوم الأيديولوجيا . إذ إن هذه الكلمات تدل على أن الباحث عن كنه الأيديولوجيا لابد أن يصل إلى حالة تحبط بين أصولها في القرن الثامن عشر وصوريتها مفهومها مستهجنة بعد ذلك ، ثم نحوها المعقد المستعصى في ظل النظريات الماركسية على اختلاف أطوارها حتى محاولات تنفيذها من جديد والتخلص منها تحت وابل من السخرية والتشكيك . إلا أن الكلمة بقيت واستعملت وتستعمل ، وإن كانت دائما على وشك العودة إلى معانيها المستهجنة في أذهان الناس . وقد يعود السبب في هذا الشروع في التنافر إلى كثرة الأيديولوجيات التى ازدحمت بها الآفاق الفكرية في القرن العشرين . فالمذاهب (أى الأيديولوجيات) قد تكاثرت منذ أواخر العقد الثالث من القرن العشرين من بدء الحركات التحررية في ظل الاستعمار . فقبل ذلك كانت الأيديولوجيات من محافظة ولبالية واشتراكية وفوضوية متمركزة في الغرب تحاول أن تستأثر بأذهان الجماهير في مجتمعات

للبروليتاريا ؛ على أن الأول (بسبب سيطرته الاجتماعية) هو الذى جعل من الثانى تابعا له . وكان الغرض من نظريته هذه ، ليس الخط من الأيديولوجيا البروليتارية ، وإنما البرهنة على أن الصراع الطبقي في الميدان الاجتماعى هو أكثر فاعلية من الصراع على الصعيد الأيديولوجى . أما المفكر الماركسى الإيطالى أنطونيو جرامشى (Gramsci) فقد ذهب إلى أبعد من هذا في تحليله للمفهوم اللينينى للأيديولوجيا ؛ إذ إنه قال إن «البناء العلوى الفكرى لم يكن مفهوما مجردا يأتي من نفسه كامتداد للطبقة ، وإنما يأتي من خلال جماعة من أعضاء الطبقة المرتبطة بها عضويا ، وهذه الجماعة هي المثقفون . فلا مثقفين في رأيه إلا إذا كانوا مثقفين طبقيين . وهؤلاء المثقفون هم بمثابة مسجلين لإرادة جماعية ، ومعبرين عن اتجاه واضح في تاريخ طبقته» .

وهناك تاريخ مستمر لفكرة الأيديولوجيا يشغل بال المفكرين الماركسيين حتى اليوم . والسبب في ذلك تلك الحيرة المتجددة أمام التفرقة التى يقيمونها بين ما يسمونه بالعلم ، أى العلم اليقيني ، والأيديولوجيا بوصفها منهجا فكريا منبثقا من علاقات اقتصادية معينة في مجتمع ما قد يرتبط بمصالح طبقة أو جماعة ما ، أو يعود إلى ما سُمى من قبل المفكر الماركسى الفرنسى لويس ألتوسير «تمثيل لتلك العلاقات الخيالية التى يربط الأفراد بظروفهم الحقيقية في الحياة»^(٤) . وبطبيعة الحال ، فإن هذا الوصف الأخير فيه عودة شبه مستترة للمفهوم الماركسى القديم الذى كان يربط الأيديولوجيا بالوهم .

المهم في هذا كله ، أن مفهوم الأيديولوجيا له تاريخ طويل في الفكر الماركسى يتراوح بين المعانى المستهجنة والمعانى التى يمكن أن نسميها «محايدة» ، كما يجب أن نلاحظ أن دلالاته الماركسية المختلفة قد تناوشت المفكرين غير الماركسيين بالنقد والتحليل المرة تلو المرة ، حتى أصبحت هذه الكلمة بمثابة مفهوم غير محدود المعالم مثله في ذلك مثل تلك المفهومات «الملغمة» في وقتنا هذا ، من «سلام» و «ثورة فكرية» و «ديمقراطية» وما إلى ذلك .

وفي مقدمة من عرضوا للمفهوم الماركسى للأيديولوجيا كارل مانهايم (Mannheim) ، الذى كان من أقطاب علم الاجتماع في ألمانيا الذين تأثروا بنظريات المفكر الألمانى ماكس فيبر . فكان اعتراض مانهايم على نظرية الماركسيين أنها لا تميز بين الأيديولوجيا الخاصة بالفرد ، التى ترى أن كل الأفكار التى تحتلف عنها مجرد أوهام أو أباطيل ، والأيديولوجيا «الشاملة» الخاصة بزمن ما أو جماعة ما ؛ وهذا هو المعنى الذى يدخل في مفهوم روح العصر . على أن النوعين من الأيديولوجيا يشتركان - في رأيه - في كونها رهن الظروف الاجتماعية لكل فرد ولكل جماعة ، الأمر الذى يجعل من الصعب تحديد مضمون الأيديولوجيا في وقت معين من الزمن .

والتفرقة الأخرى التى أجراها مانهايم هي بين الأيديولوجيا والأوتوبيا (أو مفهوم المجتمع المثالي)^(٥) . فالأيديولوجيا - حسب تعريفه - نظام فكري يمكن أن يتعايش مع الحالة الراهنة في المجتمع . أما الأوتوبيا فهي دائما في معارضة واضحة للحالة الراهنة .

كما عرض العالم اليوغوسلافي الأصل ، البريطانى الجنسية جون بلاميناز (Plamenatz) لتاريخ مفهوم الأيديولوجيا في أوروبا في كتاب مهم صدر بالإنجليزية سنة ١٩٧٠ وعنوانه «الأيديولوجيا» . وقد

ويمكن القول بأن هذا هو ما آمنت به ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ قبل تلمسها لمواقف أيديولوجية معينة في السنين العشر الأولى من عهدها .
يبقى التساؤل إذن : هل هناك مضمون أيديولوجي ممكن في القومية ؟ لقد حاول ذلك الحزب النازي في ألمانيا والفاشية في إيطاليا عندما استعانا ببعض الصيغ الاشتراكية في تشريعاتها الاقتصادية ، وما لا شك فيه أن القوة الدافعة للحركتين كانت الشعور بالظلم الناتج من الهزيمة في الحرب العالمية الأولى والعنصرية المريضة التي شغلت اهتمامات دعائها .

وإذا انتقلنا إلى الحركات القومية بعامة ، وجدناها كلها تبحث عن أيديولوجيا إلا في حالات محددة ، وهي تلك التي تستمد حيويتها من تاريخها وعالمها الروحي الخاص بها . ولا شك أن الدعوة الإسلامية ، أو الدعوة البوذية مثلا ، تحمل في طياتها ما يغنيها عن أيديولوجيا مستوردة أو مبتكرة . فالإسلام دين ومنهج فكري ونظام اجتماعي وفلسفة أساسها اليقين الممتد لكل زمان ومكان . والبوذية (على اختلاف مذاهبها) كذلك . فهما ليسا في حاجة إلى أيديولوجيا ، إذ إن الأيديولوجيا جزء لا يتجزأ من إيمانها ؛ فهناك «مدينة فاضلة» إسلامية لها جذور في الماضي وفي الإيمان ويمكن أن يتصور تحقيقها . والحال كذلك في البوذية . ولكن الغرب في أطوار تحولها كلها لم يرتض صيغة معينة واحدة للبناء الاجتماعي مستمدة من جذوره المسيحية . ومع ذلك فإن مبادئ الثورة الفرنسية بما شتملته من تصور ما لمجتمع إنسان صالح لكل زمان ومكان ، أقرب ما تكون إلى أيديولوجيا للغرب امتدت آثارها إلى أبعد من حدودها .

أنحن الآن نخيرون بين الأيديولوجيات أم تابعون لأصالة معينة ؟ هذا هو السؤال الذي يواجهه الإنسان في رحلته النفسية على الأرض . ولكن ، سؤال آخر يعود دائما إلى الذهن : أية أيديولوجيا ، وبني ولماذا ؟

صناعية آخذة في التقدم . أما مثال الثورة الروسية والنهضة اليابانية ، فقد أثارا اهتماما بالبدائل الممكنة للأيديولوجيات الغربية البحت ، وصار التساؤل : أيمكن أن يتم الاستيراد الجزافي للأيديولوجيات في العالم المستعمر والنامي ؟ ألم تكن الانتفاضات القومية التحررية هي نفسها أيديولوجيات في حد ذاتها ؟ أكانت القوميات تتضمن في نفسها صيغا جديدة لتحويل المجتمع من طور إلى طور أو من حال إلى حال ؟ . لقد فرضت هذه التساؤلات نفسها على أذهان حزب المؤتمر في الهند - ما مدى الأيديولوجيات التي يمكن أن نستورد في حركة ترمي إلى التحرر من الاستعمار ؟ ما دور الأصالة وإثبات الذات وما مدى علاقتها بصيغ سياسية أو اجتماعية يمكن أن تنمو في ظلها المجتمعات المستعمرة بعد تحررها من الاستعمار ؟ هذه بلا شك إشكالية الحركات التحررية أو القومية بعامة ؛ فالفكرة القومية فيها من قوة الاندفاع والشمول ما يتنافى مع التفكير التفصيلي في أسلوب الحياة الجماعية في مجتمع ما . وهذا هو ما حدث بالنسبة لحزب الوفد وللحزب الوطني في مصر حتى منتصف الحرب العالمية الثانية . كان مهمها في التخلص من الاستعمار البريطاني أقوى بطبيعة الحال من اهتمامها بالشكل الذي يريد أن يتخذه المجتمع المصري بعد التحرر . ومنذ أوائل الحرب العالمية الثانية بدأت فكرة الاشتراكية تختلط إلى حد ما بالصيغ الوطنية . وكذلك الحال بالنسبة للحركة الماركسية (على اختلاف جماعاتها) التي وجدت صعوبة كبرى في الدعوة للماركسية من غير مواجهة المسألة القومية أولا ، وكان لينين قد مهدا لحسن حفظها الطريق لذلك في كتيبه عن «الاستعمار» وكذلك ستالين في كتيبه عن «المسألة القومية» ، وهما نصان قتيلا بحثا ومناقشة في جلسات الجماعات الماركسية .

ومع ذلك ، فإن الاتفاق العام في الاتجاهات السياسية كلها ، أن التحرر من الاستعمار مرحلة تمهيدية قبل الاتجاه نحو الأيديولوجيا .

الهوامش

- (١) الذي ألفه سنة ١٨٤٦ إلا أنه لم ينشر في حياته بل حقق وطبع لأول مرة سنة ١٩٣٢ في الاتحاد السوفيتي .
- (٢) انظر المدخل Ideology في الطبعة الإنجليزية لدائرة المعارف السوفيتية الكبرى (الطبعة الثالثة) المجلد العاشر ص ١٢٠ .

- (٣) ويلاحظ أن هذا هو المعنى الذي اتخذته دائرة المعارف الأمريكية منطلقا لتفسيرها للكلمة .
- (٤) في كتابه «لينين والفلسفة ومقالات أخرى» (١٩٧١) .
- (٥) انظر كتاب «الأيديولوجيا والأوتوبيا» (١٩٣٦) .

أَيْدِيُولُوجِيَا اللُّغَةِ

عز الدين إسماعيل

« اللغة ليست مدرسة الحكمة فحسب ، ولكنها مدرسة
الحكمة أيضاً ، »

« إرنست كاسيرر »

« من الطريف أن تكون اللغة قادرة على تقرير الحقائق ؛ ومن
الطريف كذلك أنها تستطيع أن تقرر أشياء زائفة . »
« برتراند رسل »



مركز تحقيق تكوير علوم عربي

ليست هي الأشياء بأعيانها - هي البديل المقابل للأشياء ، والعاكس لها في الذهن . فكلمة « باب » مثلاً ليست هي هذا الباب بعينه أو ذاك ، القائم في الوجود العياني ، بل هي صورة لفظية تعكس في الذهن صورة الباب الحقيقي على أي نحو كان . وكذلك الأمر - على سبيل المثال - في الفعل « ضرب » ؛ فهذه الصيغة الصوتية هي المقابل لفعل الضرب في الواقع العمل . وربما أدى هذا النوع من التفكير في اللغة إلى تصورهما كياناً قائماً بذاته ، وكأنها عالم من الأصوات يقابل عالم الواقع المعاني أو المحسوس ، أو كأنها مرآة تعكس الحياة . ولا شك في أن الفكر الأدبي القديم كان مشغولاً عن ترويض هذا التصور . وهو فكر غدته المثالية الأفلاطونية بصفة أساسية ، حين جعلت اللغة حلقة بين الأشياء في وجودها المتعين ومثلها العلوية الأزلية .

١ - ٢ لقد صار هذا الضرب من التفكير مرفوضاً في إطار الفلسفات الحديثة . فاللغة لا تستخدم في الحياة بوصفها مرآة عاكسة لها ، أي منفصلة عنها ، بل بوصفها كائناً فيها . أما مفرداتها - أي الألفاظ - فيحدد معناها من خلال استعمالها في الحياة . لكن الملاحظ أن هذا الاستخدام يتعلق بالتعامل اليومي للناس في الحياة من أجل تحقيق التواصل بينهم ، أي أنه استخدام ذو مظهر خارجي ؛ كما يتعلق هذا الاستخدام كذلك بالجوانب الباطنية للفرد ، أو ما نسميه الأفكار والمشاعر .

هما إذن مستويان من الاستخدام ؛ وفي المستوى الأول ، إذا كانت

١ - تعد اللغة - بلا شك - أخطر ظاهرة في حياة البشرية ؛ فهي - بمعنى ما - الدليل على بشرية البشر من جهة ؛ وهي جُماع تاريخ البشرية من جهة أخرى . وقد كثر الحديث عن لحظة انبثاقها في الوجود ، أي اللحظة التي تولد فيها العقل في هذا الكون فصاريعى نفسه ، ثم راح بعد ذلك يعي العالم الذي انبثق منه ، والذي وجد نفسه في مواجهته . وهذه اللحظة ضاربة في أعماق الغموض ، حتى إنها لم تجد في الأزمنة القديمة نسبياً سوى ضرب من التفسير الغيبي ؛ ثم وجدت في عصر العلم الحديث فروضاً تفسيرية ترقى أحياناً إلى مستوى النظريات ، كالفرض المادي ، والفرض العضوي ، وما إلى ذلك^(١) . ولكن أيّاً ما كان التفسير الذي يجلو - أو يحاول أن يجلو - حقيقة هذه اللحظة وما ترتب عليها من استكشاف الكائن البشري لقدرته على الكلام بألفاظ صوتية ذات مقاطع محددة ، للإشارة بها إلى أشياء عينية تحيط به ، أو هواجس تدور في خلده ، فإن الظاهر أنه في عشرات السنين القليلة الأخيرة قد فقد هذا الضرب من البحث طرافته ، ولم تعد القضية برمتها تشكل في ميدان الدراسة اللغوية أو الحضارية بعامة ضرورة ملحة . لقد بدا أنه من الأوفق والأجدي التصدي للظاهرة اللغوية في كينونتها الواقعة . ولا شك في أن تاريخ هذه الظاهرة الطويل قد عمل على تعقدها وتشابكها ؛ بل لعلنا لا نجاوز الحقيقة إذا قلنا إنها ربما كانت أكثر الظواهر تعقداً وتشابكاً في حياة الإنسان .

١ - ١ وربما غلب على التصور في الأزمنة السابقة أن اللغة - لأنها

الألفاظ أدوات يستخدمها الناس في حياتهم اليومية فإن معناها لا يمكن - بطبيعة الحال - أن يعتمد على شيء في عالم خاص أو علوي (وإنكار هذه العوالم على وجه التحديد هو ما تأخذه فلسفة العقل Phi-losophy of mind على عاتقها)^(٢) .

١ - ٢ - ١ واللغة بهذه المثابة تعد فعلاً أو حركة في العالم ، شأنها في ذلك شأن الأفعال أو الحركات الأخرى التي يقوم بها الإنسان . غير أنه من الواضح أن هذا المستوى من الاستخدام اللغوي يكاد يقتصر على ذلك النوع من الممارسات اللغوية الآلية . مثلاً حين تطلب من النادل في النادي الذي أنت عضو فيه ، والذي تتردد عليه كثيراً ، أن يحضر إليك القهوة التي ألفت أن تشربها ممزوجة باللبن الحليب أو غير ممزوجة ، ومضافاً إليها السكر أو غير مضاف ، ومعها الشطائر التي ألفت أكلها ، أو أى شيء آخر ألفت أن تأكله وأنت تحتسيها . الخ ، فإن عبارة « القهوة يا . . . » توصل كل هذه المعاني في هذا الموقف إلى النادل . وهذه العبارة فعل كأي فعل آخر تقوم به ؛ إذ كان من الممكن أن توميء إلى النادل وقد أقدم إلى منضدتك برأسك ، أو تشير إليه إشارة ما بيدك ، فيحضر لك القهوة بأوصافها المذكورة وتوابعها.

١ - ٢ - ٢ وهذا الاستخدام الآلي ، الذي ينتمي إلى باب العرف اللغوي ، لا يمكن أن يصلح لتفسير المستوى الآخر للاستخدام اللغوي ، عندما تفرغ من قهوتك لكى تكتب قصيدة مثلاً . ومرة أخرى لا تقبل نظرية الاستخدام اللغوي أن تفسر هذا الضرب من الاستخدام بأنه استخدام للغة بوصفها مرآة للعالم الباطني للفرد - كما كان السائد في التفكير اللغوي التقليدي - بل تنص في هذه الحالة على « أن التفكير ضرب من النشاط »^(٣) كذلك .

حقاً إن التفكير عملية ذهنية ، أو فعل أو نشاط يتحرك به الذهن ، ولكن اللغة التي ستحمل نتائج هذا الفعل أو هذا النشاط لن تنفصل بحال من الأحوال عما يتحرك به الذهن ، ولن تنفصل بذلك عن العالم نفسه ، حيث البشر المفكرون والمتكلمون إنما يعيشون في قلب العالم . ومن ثم فإن اللغة نفسها - على حد قول « إرنست جلتر » - « ضرب من النشاط ، أى شكل من أشكال الحياة . (لقد تأمل فاوست عند جوته فيما إذا كان « في البدء كان الكلمة » أو الفعل . وقد حلت الفلسفة اللغوية له هذه المعضلة حين ذهبت إلى أن الكلمة فعل .)^(٤) . ولكن قبل أن تحل الفلسفة اللغوية هذه المعضلة كان النص القرآني قد أكد هذا الاتحاد بين الكلمة والفعل في الآية الكريمة : « إنما أمره إذا أراد شيئاً أن يقول له كن فيكون » . فهناك دائماً إرادة تسبق الفعل (ودعنا من مشكلة الأفعال اللا إرادية) وتتحقق من خلاله ، ثم يكون الفعل - لفظاً (كُن) - هو التحقق العمل هذه الإرادة على مستوى العالم . وبما أن البشر الذين يفكرون ويتكلمون اللغة يعيشون في قلب العالم فإن اللغة إذن تقع - بالمثل - في قلب العالم وليست انعكاساً له .

إن وقوع اللغة في قلب العالم معنى لا يحتاج إلى مزيد من التأكيد . ويكفى أن ننسب إلى حقيقة ما يحدث . إنك حين تقول لشخص ما « اجلس ! » فيجلس فإن قولك هذا - وهو صوت ملفوظ - قد حقق فعلاً عملياً هو جلوس المخاطب ، وكان اللفظ والفعل شيء

واحد . ويدهى أن اللغة ليست مجرد صيغ من هذا النوع ، سمينها أحياناً صيغ الأمر ، وأحياناً صيغ النهي ، بل ليست مجرد أفعال تتعلق بما حدث أو ما يحدث ، بل هناك الألفاظ المتعلقة بالأشياء ، والعبارات التي تخلو - على الأقل في العربية - من صيغ الأفعال جميعاً . فحين تقول : « الحريق ، الحريق » فإنك تحرك بذلك المخاطب في اتجاه أن يأخذ حذره (ودعنا من افتراض أن هناك فعلاً محذوفاً من العبارة ومقدراً) . وحين تقول - مثلاً - : « الأسد » فإنك تستحضر في ذهن المخاطب من رصيد ذاكرته صورة الأسد حتى وإن كان بلا أنياب .

١ - ٢ - ٣ وإذا كان كل فعل عملي يؤديه الإنسان في الحياة إنما يهدف منه إلى تحقيق هدف بعينه فإن اللغة بما هي أحداث وفعاليات في قلب العالم لا بد أن تكون لها أهدافها كذلك . وفي هذا السياق لا يمكن الكلام إلا عن أهداف عامة أو بعض من هذه الأهداف . فاللغة تنقل إلى المخاطب المعلومات المحركة لذهنه ، والموجهة له في اتجاه بعينه (سيرد فيما بعد الكلام عن هذا الهدف التوجيهي) . إنك حين تذهب في الصباح إلى طفلك الراقص في سريره وتقول له : « الشمس طلعت » ، فإنك بذلك توجه ذهنه إلى عدد من الحقائق ليس طلوع الشمس إلا مثيراً لها . ومن هذه الحقائق أنه طفل ، وأنه يذهب كل صباح إلى المدرسة ، وأن الدخول إلى المدرسة له موعد محدد لا يجاوز طلوع الشمس كثيراً ، وأنه لا بد لذلك أن يستيقظ وأن ينهض من سريره . الخ . وفي هذه الحالة نقول إن اللغة تحقق هدفاً إعلامياً .

وكما ينقل قائد الكتيبة إلى جنوده المعلومات عن مواقع العدو فإنه يصدر إليهم الأوامر كذلك في صيغ لغوية يعرفونها . وكذلك يصنع الراعظ في استخدام اللغة من أجل تحقيق أهداف وعظية خاصة . وكذلك الأمر بالنسبة إلى المربي الذي يستهدف بإرشاداته تهذيب الناشئة ، وبالنسبة إلى الصحفي أو الأديب أو الكاتب بعمامة ، الذي يستهدف دعم السلطة ، وبالنسبة إلى الشاعر الذي يستهدف بما يقول من شعر - فيما يستهدف - تحريك الحاسة الجمالية لدى المخاطب وإشباعها . وكما ينقل الإنسان المعلومة ويصدر الأوامر ويعظ ويهذب ويشبع الحاسة الجمالية عن طريق اللغة ، فإنه كذلك يتنبأ . ومعنى هذا أن اللغة لا تعيش في قلب هذا العالم المشهود أو المعائن فحسب ، بل تمتد كذلك إلى العالم المحتمل .

ويدهى أن اللغة ليست مصنفة تصنيفاً حاسماً وفقاً للأهداف التي تحققها ؛ فإن عبارة واحدة قد تحقق أكثر من هدف في آن واحد ، وإن عدداً من العبارات قد يسعى إلى تحقيق هدف واحد^(٥) .

وخلاصة ذلك كله أن الظاهرة اللغوية تنبسط على مساحة الحياة البشرية طويلاً وعرضاً على نحو يحول دون الإمساك بكل أطرافها وأبعادها ، وأنه ربما كان أهم أبعادها بصفة عامة أنها واقعة في قلب الحياة وليست مرآة أو أداة - مجرد أداة - لإدراكها ، وأنها القرين الملازم للإنسان أكثر من ظله ، والمحقق لأغراضه وأهدافه .

١ - ٣ - ٣ وإنه لشيء مذهل حقاً أن يتأمل المرء في حقيقة أن كل الناس منذ البداية حتى النهاية ، على مستوى الفرد (ودعنا من أصيبيوا بالخرس) وعلى مستوى البشرية ، يستخدمون اللغة ويشاركون في لعبتها . والحق أنها اللعبة العالمية الكبرى ، التي تسمح لكل إنسان أن

ذلك بأن نمو الظاهرة اللغوية واتساع مجالها كانا شديدي الارتباط دائماً بتطور خبرة الإنسان بالحياة على مدى الحقب المتطاولة .

٢ - ١ إن هناك كلاماً كثيراً يجاب به عن هذه الأسئلة فلنحاول إذن أن نركز منطق هذا الكلام .

٢ - ١ - ١ ومنذ البداية نستطيع أن نلمس نوعاً من التوحيد من حيث الأصل بين اللغة والأسطورة . ويقرر كاسيرر هذه النظرة بشكل حاسم حين يذهب إلى أن « انحدار اللغة والأسطورة من أصل واحد أمر لا شك فيه »^(٦) . وعلى الرغم من الوضوح الكلي لدلالة هذه العبارة فإن كاسيرر يستدرك مباشرة بأن اللغة والأسطورة غير متماثلتين في تكوينها بأي حال ؛ إذ يظهر في اللغة على الدوام طابع منطقي بمعنى الكلمة ؛ أما الأسطورة فتبدو كأنها تتحدى كل القواعد المنطقية ؛ فهي مشوشة ، متقلبة ، ولا عقلية .

وهكذا يبدأ كاسيرر بالتوحيد بين اللغة والأسطورة من حيث انحدارهما من أصل واحد ، ثم ينتهي إلى التمييز بينهما على أساس من المنطقية واللا منطقية ، لكي يواجه مشكلة الربط بينهما بوصفهما ظاهرتين غير متوافقتين . وعند ذلك يعود إلى أفكار ماكس مولر الخاصة بالعلاقة بين اللغة والأسطورة ، فيعرض عناصرها الأساسية ، على نحو يبدو معه كأنه كان من الصعب عليه الإفلات من تأثيرها .

٢ - ١ - ٢ ويحاول « فيليب هولبرايت » في الفصل الممتع الذي كتبه عن « التناول الدلالي للأسطورة » أن يشق طريقاً في الجدار المصمت الذي أقامه ماكس مولر ، والذي حاول كاسيرر أن ينفذ منه ولم يستطع . ومن ثم فقد عرض لتعريف الأسطورة عند كاسيرر و « رتشارد تشيز » ، وكيف تناوها الأول بوصفها موضوعاً يتعلق في المحل الأول بالإدراك الحسي ، في حين رأى الثاني في الأسطورة نوعاً من الإبداع الفني صادراً عن الخيال . وفي رأى الكاتب أن كلتا النظرتين قاصرة . ومن ثم فإنه ينتهي إلى ضرورة التفريق بين ثلاثة أنماط متعاقبة من الأسطورة ، هي : النمط الأول ؛ والنمط الرومنسي ؛ والنمط المكتمل . وقد كان هدفه من التمييز بين هذه الأنماط الثلاثة ، أو هذه المراحل الثلاث ، هو التركيز على النمط الأول أو المرحلة الأولى ، لمزيد من التحليل والتوضيح . ولحسن الطالع أن هذه المرحلة الأولى من حياة الأسطورة هي التي يُظن فيها التوحد مع اللغة بوصفها نشاطاً إنسانياً . ويبرر الكاتب تركيزه على هذا النمط الأول بقوله : « إن الأسطورة في الجانب الأول منها تتضمن علاقة خاصة باللغة ؛ وإن سير أغوار هذه العلاقة يلفتني بوصفه طريقة مفيدة في استكشاف شيء عن طبيعة الأسطورة واللغة على السواء . ولسوء الحظ أن فريدرش ماكس مولر ، علامة القرن التاسع عشر الضخم ، قد عكس مياه هذا النهر على وجه الخصوص بملاحظته المستغزة ، التي يذهب فيها إلى أن الأسطورة (مرض) اللغة ، وبدوامات الشك التي تبعت ذلك ، فيما إذا كانت أمثلته الاشتقاقية نموذجية على نحو كاف . فعلى الرغم من أن المرض قد يكون له جانبه الإبداعي - كما تبرهن على ذلك اللؤلؤة في المحارة ، والرابعة الأخيرة لبيتوفن الأصم - فإن الكلمة (مرض) تنطوي على حكم مسميء ، يبدو تعسفياً بشكل كاف بالنسبة إلى الشاهد »^(٧) .

يدخل فيها ، بل أقول إنها تفرض عليه الدخول فيها فرضاً ، على خلاف المؤلف في كل الألعاب ، حيث نختار منها ما نريد عندما نريد . وقد تخترع ألعاب جديدة يقبل عليها أكبر عدد من الناس في أنحاء العالم كافة ، ولكن لن تكون هناك لعبة - مهما أتيح لها من الانتشار في زمن بعينه ، أو حتى في أزمنة متطاولة - تدافى لعبة اللغة في شمولها للجنس البشري . وكما أن لكل لعبة أصولاً وشروطاً تنظم أحداثها وأساليبها ، وتكون ملزمة لكل لاعب ، مع فسح المجال في الوقت نفسه لقدر من الحركة الشخصية الحرة ، فكذلك الأمر بالنسبة إلى لعبتنا الكبرى : اللغة .

وإذا كانت كلمة « لعبة » ترتبط في أذهاننا - على نحو ما - بالشئ الهابط أو التافه أو ما إلى ذلك ، فإنها في سياق الفلسفة اللغوية لا تحمل شيئاً من هذه الإيحاءات . ولو أننا قلنا « أيدولوجيا اللغة » بدلاً من « لعبة اللغة » لما اختلف الأمر ، أو لما اختلف كثيراً ، على أساس أن الأيدولوجيا مجموعة من الأنساق الفكرية ، ينتظمها نسق فكري موحد ، وتحقق أهدافاً محددة . ولو أننا تأملنا في لعبة كالشطرنج مثلاً لاتضح لنا المعنى ؛ فكل قطعة من القطع الست النموذجية التي تتحرك على الرقعة إنما تمثل نسقاً بعينه من الحركة ، يتوازى جزئياً ويتقاطع جزئياً - مع اختلاف في النسبة - مع سائر الأنساق التي تمثلها القطع الخمس الأخرى . ولكن هذه الأنساق جميعاً تلتزم في نسق موحد يهيمن على حركة هذه الأنساق ويوجهها ، من أجل تحقيق هدف واحد محدد ، هو « موت الملك » . وكذلك الأمر في اللغة ؛ فهي بمثابة مجموعة من الأنساق أو النظم ، كالنظام النحوي ، والنظام الدلالي ، والنظام الوظيفي ، التي تتوازى جزئياً وتتقاطع جزئياً ، من أجل تحقيق أهداف محددة (سبقت الإشارة إليها إجمالاً) . لكن قطع الشطرنج (أو مجموعة الأنساق المتحركة والمتضاربة فيها) لا تتحرك في الفراغ ، بل فوق رقعة لها نسقها الخاص كذلك . والرقعة التي تتحرك فيها النظم اللغوية هي الحياة البشرية . وكما أن نظام رقعة الشطرنج يصنع حدوداً لنظم حركة القطع عليها ، فكذلك الأمر بالنسبة إلى الحياة البشرية ؛ فهي الإطار المرجعي الذي يحدد حركة النظم اللغوية المختلفة ، كما أنها تجعل للأهداف الأخيرة من هذه النظم مغزى .

من ثم فإنه ينبغي لنا - قبل أن نعرض لهذه النظم المشكلة لأيدولوجيا اللغة - أن نتعرف الخلفية القائمة وراء هذه الأنظمة ، وما عساه أن تشرح من أبعاد . وينشعب النظر في هذا الأمر في اتجاهين ؛ أحدهما يكرس ثنائية ذهنية واجتماعية في شرح الظاهرة اللغوية ؛ والثاني يكرس ثنائية أخرى في الاستعمال اللغوي ، لها بعدها التاريخي .

١ - ٤ ولأمر ما نبدأ الآن بالاتجاه الثاني ؛ ويقوم على أساس من ثنائية اللغة والأسطورة . هل الكلمة logos والأسطورة mythos شيان مختلفان حقاً ، أم هما شيء واحد ؟ وهل انقضى زمن اقترانها بحيث لم يعد للغة أدنى تعلق بالأسطورة - في زمننا الراهن على أقل تقدير ؟ وكيف ينشأ التوسع في اللغة ؟ هل هو مرتبط - على نحو ما - بأساطير العصر التي تنشأ نتيجة لضرورات حيوية فتشتق لنفسها صيغاً لغوية وتركييب جديدة ؟ ولكن هل يمكن أن تنشأ الأسطورة ويكون لها دور في عصر كعصر التكنولوجيا حتى يرتبط بها التوسع في المجال اللغوي ؟

البدائي ليست لغة مختارة ومنظمة بعناية لكي تدل على أشياء خارجها . إنها تظل هي الأشياء نفسها بقدر ما يعيها الإنسان . وهي في هذا المستوى تحقق هدف تعرف الأشياء الجديدة ؛ أي أن نعوها هو نغول لمجموع العلاقات التي تربط الإنسان - معرفياً - بالأشياء . وبقدر ما تكون هذه اللغة مؤشراً يحدد دائرة الإنسان المعرفية ، تقوم هذه اللغة - في المستوى الآخر - بحماية الإنسان من الأخطار المتوهمه ؛ إذ تهيب له تحاشي ذكر أسماء العناصر التي يحتمل أن تكون حاملة لتلك الأخطار .

٢ - ٢ - إن هذه الأفكار المتعلقة بأوليات اللغة في استخدامها الاستعاري ، الذي يشكل ضرباً أولياً من الأساطير ، والذي ارتبط ارتباطاً مباشراً بأهداف تعرف الإنسان ما حوله من أشياء ، وتحجب ما كان يظن أنه يشكل خطراً على حياته ، والذي تحول فيما بعد إلى أساطير تشكل المعتقدات الوثنية - كل هذا يؤكد حقيقة مهمة ، هي أن اللغة في هذه الأطوار كانت ما تزال بمنأى عن الفكر المنطقي ، وإن ظل لها - على نحو ما - منطقها الخاص بطبيعة الحال .

٢ - ٢ - ١ إن أي محاولة لدراسة طبيعة اللغة ووظيفتها في تلك الأطوار السابقة على المنطق كان من الممكن أن تنتهي إلى مجرد فروض تقبل أو لا تقبل ، كتلك الفروض المتعلقة بظهور اللغة في العالم ، أو بمعجزة مولدها . ولكن لحسن الحظ أن الأمر هنا يختلف ؛ لأن اللغة في صورتها السابقة على المنطق لم تكف في يوم من الأيام عن أن تؤكد وجودها . ومن ثم فإن مجال التجريب بالنسبة إلى هذه الفروض ما يزال مستطاعاً . ويكفي أن نراقب أنفسنا في غير أوقات التزاماتنا الرسمية (أعني بالمواقف الرسمية تلك التي نتحرى فيها أن نتكلم بالمنطق ، حيث يكون المنطق هو الوسيلة المطلوبة للكشف أو للإقناع) ، فإننا كثيراً ما نتناسى حدود المنطق ونخرج عن رقابته ، ونشكل خطابنا بمعزل عنه ، ومع ذلك يؤدي هذا الخطاب وظائف حيوية لا يمكن رفضها أو التقليل من قيمتها وأهميتها . إن أثراً من منطق الأسطورة ما زال يتغلغل في هذا المستوى من الاستخدام اللغوي ، على نحو يتيح لنا أن نمثل التكوين البدائي للجملة ، الذي نصفه اليوم بمصطلحاتنا المتأخرة زمنياً بأنه تكوين استعاري أو مجازي بصفة عامة . وحقيقة الأمر أن نسبة عالية للغاية من استخدامنا العامي للغة (بعيداً عن اللغة التي نتحرى فيها حدود المنطق) هي من هذا الطراز من الاستخدام الاستعاري أو المجازي ، دون أن تكون لدينا - ونحن نمارس الخطاب اللغوي - أدنى نية لأن نجعل خطابنا استعارياً أو مجازياً^(١٣) . ومعنى هذا أن هذا الضرب من الاستخدام اللغوي ، الذي نسميه استعارياً أو مجازياً هو سابق على مرحلة التجريد التي نتعامل فيها مع الكليات . وإذا كان الاستخدام الشعري للغة يتميز بأنه استخدام استعاري أو مجازي فإنه يؤول إلى ذلك الضرب القديم من الاستخدام ، الذي ما زال يفرض نفسه - على نحو أو آخر - في كلامنا اليومي . إنه ليس مرحلة تالية لمرحلة التجريد ، ولكنه امتداد لمرحلة الاستخدام العفوي للغة ، الذي تميز منذ اللحظة الأولى باستعاريته أو مجازيته . ويبقى بعد ذلك السؤال : كيف يتكون ذلك الضرب من الاستخدام اللغوي ؟

٢ - ٢ - ٢ لقد اقترح هوبلوايت وصفاً لهذا الضرب من

والواقع أن ماكس مولر كانت دراساته في فقه اللغة (الفيلولوجيا) في الربع الأخير من القرن التاسع عشر قد أفضت به إلى الاعتقاد بأن الأساطير إنما صيغت على أساس من الاستعارات اللغوية الأقدم ، التي كانت الطريقة المألوفة في تعرف الأشياء وملاحظة الطبيعة ، والتي كانت ذات طابع تشخيصي anthropomorphical . ففي تلك المرحلة المتقدمة لم يكن الإنسان قد وصل إلى مستوى التجريد الذي يمكنه من أن يقول شيئاً بسيطاً مثل : « أقبل الليل » ، بل وجد نفسه مضطراً إلى أن يقول « إن القمر يقبل إنديميون (الشمس) قبله النوم » . وفي المراحل المتأخرة ، عندما كانت معاني هذه الاستعارات قد فقدت مع مرور الزمن ، اخترع الناس حكايات تفسر تلك الاستعارات . ومن ثم عدت الميثولوجيا « مرضاً لغوياً »^(١٤) . ويقول ماكس مولر في كتابه « محاضرات في علم اللغة » Lectures on the Science of Language : « ليست أغلبية الآلهة الوثنيين سوى أسماء شعرية أتبع لها شيئاً فشيئاً أن تصبح دالة على أشخاص دينيين لم يخطروا قط في ذهن مخترعي تلك الأسماء الأصليين »^(١٥) .

وسواء أكان ما صنعه ماكس مولر تعكيراً لموضوع العلاقة بين اللغة والأسطورة أم لم يكن ، فمن الواضح أن حديث هوبلوايت عن ثلاثة أنماط تمثل ثلاث مراحل من حياة الأسطورة لا يبتعد كثيراً عما قرره ماكس مولر من تحول الاستعارة اللغوية (في مرحلة استخدام اللغة الأولى أو الأولية) إلى الأسطورة الوثنية ، وتحول أسماء الأشياء لكي تصبح أسماء آلهة (وذلك في المرحلة التالية ، التي كان فيها ذلك المرض اللغوي قد استفاض) .

ونستطيع أن نخلص من هذا إلى أن لغة الاستعارة هي لغة المرحلة الأولى ، وأن هذه الاستعارات هي بمعنى ما ضرب من الأساطير الأولية ، تحول - مع مضي الزمن - إلى أساطير تشكل معتقدات المرحلة الوثنية في حياة الإنسان . وفي هذا الاتجاه من التفكير كان « جون كرو ورايسوم » صريحاً حين قرر أن « الأساطير تصورات ولدتها الاستعارة »^(١٦) .

٢ - ١ - ٣ على أننا حين نتحدث عن الاستخدام الاستعاري للغة في تلك المراحل الأولى من حياة البشرية لا ينبغي أن يفهم من هذا أن الإنسان في تلك المراحل كان يدرك أنه إنما يستخدم اللغة استخداماً استعارياً . « ففي الوقت الذي يستطيع فيه الشاعر أن يوجه تيار المعاني المتداعية في نفسه بطريقة واعية ، يفترض في الرجل البدائي أنه يجهل المسافة بين انطباعه المباشر عن الحقائق ، والعبارات التي وجدها للتعبير عن هذه الحقائق . لقد كانت عباراته وصوره تمثل بالنسبة إليه حقائق واقعة ، وكان الارتباط عنده بين الحقيقة الواقعة والصورة - وفقاً لما تقرر - ارتباطاً حقيقياً ، حتى إن الصورة أو الرمز كان يُعادل بالشئ نفسه . وفي هذه الحالة بعينها من حالات العقل استخفّت جذور الشعر ، كما استخفّت الجذور البعيدة للاستعارات والموتيفات الكامنة في المادة التقليدية »^(١٧) . ومن جهة أخرى فقد ارتبطت الاستعارة بممارسة على أوسع نطاق ، تتمثل في استخدام ألفاظ بديلة - « ألفاظ محرمة Tabu » - لتحاشي الخطر المفترض ، الذي تتضمنه الإشارة إلى أشياء بعينها بطريقة مباشرة للغاية ، عن طريق استخدام أسمائها العامة »^(١٨) .

وفي وسعنا الآن أن نقول إن اللغة الاستعارية في استخدامها

الخطاب اليومي . والقضيتان - كما هو واضح - غير منفصلتين ، بل هما متكاملتان .

٣ - وننتقل الآن إلى قضية أخرى ذات شقين ولكنها متكاملتان كذلك ، ولا ينبغي أن يفهم أحدهما بمعزل عن الآخر ؛ وأعني بذلك وضعية اللغة بوصفها عملية عقلية من جهة ، ونشاطاً اجتماعياً من جهة أخرى . وقد نشر العالم اللغوي نوام تشومسكي في عام ١٩٦٨ كتاباً بعنوان « اللغة والعقل » Language and Mind ، ذهب فيه إلى أن الألسنية تنتمي في جانب منها إلى سيكولوجيا المعرفة cognitive psychology ؛ لكن هذا الانتباه لا يلغى انتباه اللغة إلى المجتمع كذلك . وهذا الانتباه هو ما يبحثه فرع آخر من الألسنية ، هو ما يسمى « الألسنية الاجتماعية » Socio - linguistics . وهذان الفرعان من علم النفس والألسنية يحددان معاً إطار الظاهرة اللغوية وأبعادها .

٣ - ١ ظاهر الأمر أننا نفكر باللغة ، حتى عندما نفكر في اللغة ذاتها ؛ وهذه مفارقة من شأنها أن تعقد الأمور ، شأن كل الأشياء التي تصبح موضوع ذاتها . ولكن هذا يدل في الوقت نفسه على علاقة التلاحم بين اللغة وعملية التفكير . والتفكير نفسه إنما يعمل في مجال المدركات المتاحة له . ويتجه التفكير في هذه الحالة إلى ما يصنف من المدركات تحت اسم المدركات الحسية . لكن العلماء المختصين بموضوع الإدراك الحسي « قد بينوا بصورة نهائية أنه ليس هناك عملية إدراك حسي صرف ؛ فليست هناك رؤية بصرية دون تفكير . . . وما نراه في حقيقة الأمر يظل محدوداً بالموضوع الذي ننظر إليه ، وبما نركز النظر عليه . وينتج عن هذا نسبة صغيرة مما كان يمكن أن نراه . وفي كل مرحلة من مراحل التفسير يزداد ما نفقده . والعقل لا يستقبل إلا جزءاً صغيراً مما كان قد أدركه بصفة مباشرة ، ثم يختزن ما هو أقل من ذلك » (١٦) . ذلك بأن مجموع المدركات التي تقع عليها الحواس لا يمكن أن تظهر أصلاً باهتمامنا ، فضلاً عن أن تتسع الذاكرة لاحتوائها . إن عناصر أي مشهد تكاد لا تحصى ، ولكننا في الوقت الذي نبصر فيه هذه العناصر إجمالاً لا نركز بصرنا إلا على عنصر واحد منها ، وربما على تفصيلة واحدة بعينها في هذا العنصر . ثم يصبح هذا العنصر (أو هذه التفصيلة فيه) مدركاً لنا تحت اسم بعينه ، يلخص أهم شخصياته (الشكل والحجم واللون والملمس . . الخ) كما يأخذ في الحسبان أبعاده الزمانية والمكانية . « وتتدخل اللغة في هذه العملية في مرحلة متأخرة ، حيث إنها معنية باختزان المدركات الحسية والأفكار . وعند ذاك يصبح كل ما له اسم قابلاً لأن يكون مألوفاً ، ويصبح من الأسهل تصنيفه وتذكره . والشئ الذي يحمل اسماً هو وحده الذي يمكن الاتصاف بشأنه ؛ كما أن الإدراك الحسي القابل للإبلاغ ينبغي تشفيره لغوياً . ومن ثم فإن اللغة ، كما يقدمها المجتمع ، تحدد نوع المدركات التي يحتمل أن تكون مدركات اجتماعية . وعندما تثبت هذه المدركات في اللغة فإنها تصبح مغايرة لطبيعتها الأولى » (١٧) . ومن ثم فإن كلمات مثل : رجل ، أسد ، برتقالة . . الخ ، تصبح مدركات دون اعتبار للرجل الأول على التعيين ، والأسد الأول ، والبرتقالة الأولى ، التي كانت المدركات الحسية المباشرة . ونحن قادرون على استعادتها من ذاكرتنا كلما اقتضى الأمر ذلك .

الاستخدام كلمة diaphor ، وعنى بها ما تعنيه كلمة metaphor في بعض الكتابات الحديثة ، وفقاً لما حدده هيربرت ريد لها بأنها « التعبير عن فكرة مركبة ، لا عن طريق التحليل ، ولا عن طريق التقرير المباشر ، ولكن عن طريق الإدراك الحسي المبالغت لعلاقة موضوعية ما » . ولما كان هذا الضرب من الاستخدام مميزاً أساسياً للنمط الأولي للأسطورة عنده ، فقد راح يحلل كيفية تكوّنه وانتشاره على أوسع نطاق . وقد انتهى إلى أن « هناك حركة دلالية سابقة ، تعمل بطريقة سابقة للوعي غالباً ، عن طريق إدماج مجموعة من العناصر الأولية (الخام) للتجربة - كالكيفيات والقدرات والإيماءات المفهمة بالعاطفة وما إلى ذلك - في الوحدة النوعية التي يمثلها رمز بعينه . وهذه المعان البدائية يشكلها نوع من (الحركة) (phora) الدلالية ، من خلال (dia) عدد من العناصر التجريبية ، التي يربط بينها في المحل الأول - بلا شك - نوع من التآلف المبهمة ولكنه تآلف عاطفي مشحون بدرجة عالية ، ومُعَد على مستوى القبيلة ، ثم يأخذ شيئاً فشيئاً شكل التقليد القبلي » (١٨) .

وهذا التحليل يصدق على تلك المراحل التاريخية المتقدمة من استخدام اللغة ، ولكنه يصدق كذلك على حالات كثيرة من استخدامنا للغة في ظروف بعينها . وقد استخدمنا - وصفاً لاستخدامنا اللغوي في هذه الحالات والظروف - مصطلح « التعبير » (لاحظ معنى العبور في الصيغة العربية ، ومعنى الإخراج عن طريق دفع الشئ الداخلي إلى الخارج في الصيغة الإنجليزية والفرنسية ex—pression وفي الصيغة الألمانية Aus — druck على السواء) . ولا أدري أكان هذا المصطلح نعمة أم نقمة . وعلى كل فإن هذا المصطلح يُستخدم وصفاً أقرب إلى الدقة في الحالات التي تتعلق بالأمور العاطفية ، حيث يخترق الخطاب اللغوي الحواجز المفروضة ، نتيجة للإحساس بقصور أشكال الكلام الدقيقة في منطقيتها عن أن تفي بكل المعان المقصودة ، في سبيل أن يعبر عن أكثر العناصر مراوغة في المواقف والمواضع المعقدة . « وفي هذا الانطلاق العفوي العارض ؛ المجاوز للخصائص الشكلية والعرفية للغة ، ربما كنا أقرب - على نحو ما - إلى ظروف الكلام البدائي (وليس في وسعنا أن نعرف إلى أي مدى) منا في بياناتنا وتحقيقاتنا المنطقية » (١٩) .

ويفضي بنا هذا التحليل إلى تقرير التشابه إلى حد التطابق في خصوصيات لغة الخطاب البدائي (الاستعاري المجازي ثم الأسطوري) ، والخطاب الشعري ، والخطاب اليومي ، الذي لا يلتزم صرامة المنطق ، بل يخرج على الأعراف المقررة في الاستخدام المنطقي للغة (أي على اللغة في صورتها المتطورة) لكي يحمل وجهة نظر خاصة ، أو عاطفة خاصة ؛ وكلتاهما تستند دائماً إلى أيدولوجيا ما ، وتسعى إلى تأكيدها في الوقت نفسه .

وحتى الآن نكون قد عرضنا لقضيتين أساسيتين . القضية الأولى تتعلق باللغة بوصفها نشاطاً وفعاليت تقع في قلب الحياة ، وليست مرآة تنقل الحياة أو تعكسها . وهذا معلم أساسي فيما نسميه أيدولوجيا اللغة . والقضية الثانية تتعلق بالممارسة العملية للخطاب اللغوي حين يكون تحقيقاً لذلك النشاط وتلك الفعاليات ، بدءاً من الخطاب الأسطوري في شكله الاستعاري أو المجازي القديم إلى

شرحاً وافياً بمعزل عن علاقتها الفورية والمباشرة بالسياق الاجتماعي^(٢٢).

٣ - ٢ على أن تشكيل المجتمع لوعي الفرد عن طريق اللغة لا ينبغي أن ينظر إليه بوصفه فعلاً إيجابياً على إطلاقه . إننا ندخل في مضمار لعبة اللغة - كما قلنا من قبل - غير مختارين ، بل نخضع - في الغالب - لشروطها الخاصة ، بوعي منا أو بدون وعي . وليست هناك لغة خطاب يمكن أن توصف بأنها حيادية ؛ فلغة الخطاب - على تقارب بين بعضها وبعض - لغة منحازة بالضرورة ، على نحو أو آخر . ولا بد أن يتأثر الوعي الذي تخلقه اللغة بهذه الخاصية فيها .

« إن اللغة - بحكم طبيعتها - منغمسة في حياة المجتمع اليومية ، بوصفها الوعي العملي لهذا المجتمع . ولا مفر من أن يكون هذا الوعي منحازاً ومزيفاً false . وفي وسعنا أن نسمي هذا الوعي أيديولوجياً ، عندما نعرف الأيديولوجيا بأنها بنية منظمة من الأفكار ، تم تنظيمها وفقاً لوجهة نظر بعينها »^(٢٣).

فالوعي المنحاز أو المزيّف - إذن - لا يتجسّد إلا عن لغة منحازة بحكم طبيعتها . ولن يغير من هذه الحقيقة ما نغوه به على أنفسنا أحياناً عندما نزعّم أن اللغة مجرد أداة للتواصل بين الناس ، وأنها إنما نستخدمها لمجرد أنها أداتنا لتوصيل ما نريد من معلومات أو أفكار إلى الآخرين . وما أكثر ما نتحدث عن مشكلة التوصيل عندما يكون الموضوع المطروح للمناقشة متعلقاً بكفاءة اللغة في خطاب ما ، فنقول إن اللغة في هذا الخطاب موصلة أو غير موصلة . ويتعلق هذا بصفة خاصة بأنواع الخطاب الأدبي المختلفة ، حين ننظر في مدى كفاءة لغة الكاتب أو المتكلم في توصيل رسالته . وما أكثر ما جردنا العملية اللغوية كلها في أركان ثلاثة : مرسل ، ومستقبل ، ورسالة . ويستفيض الكلام في هذا الجانب لدى البيويين الأرائل وغير البيويين ، وفي الدراسات المتعلقة بسيمولوجيا اللغة ، وقبل ذلك في إطار النقد الحديث ، الذي أصبح الكثير منه تقليدياً الآن ، وذلك عند الكلام عن توصيل الشاعر مثلاً لتجربته ، والكاتب الروائي لوجهة نظره .

ولاشك أن اللغة - بمعنى ما - أداة للتوصيل ، ولكنها ليست أداة حيادية باهتة .

« إن اللغة أداة للتحكم بقدر ما هي أداة للتوصيل . وعليه فإن الصيغ اللغوية تسمح بنقل المغزى كما تسمح بتشويهه . وبهذه الطريقة يمكن التأثير السيئ في المستمعين وإعلامهم بالشئ على السواء ؛ أو لنقل إنه يمكن التأثير السيئ فيهم (تضليلهم) في الوقت الذي يفترضون هم فيه أنهم يتلقون المعلومات . ومن هنا تعد اللغة ذات طبيعة أيديولوجية بمعنى آخر لهذه الكلمة ، أكثر تعلقاً بالسياسة : إنها تتضمن التشويه المنتظم في خدمة المصالح الطبقية »^(٢٤).

ولكننا نكاد لا نلتفت إلى هذه الخاصية الثانية للغة ، خاصية التحكم ، في حين أنها ربما كانت - بمعنى ما - أخطر من الخاصية الأولى ؛ لأنها الخاصية التي يمكن أن يتسرب التزييف عن طريقها . فإذا كانت اللغة إذن تشكل وعي الإنسان فإنها - بحكم طبيعتها - تزيّفه كذلك ، دون أن يعي الإنسان - بطبيعة الحال - هذا التزييف (سنرى كيف أنه عندما يكشف الإنسان عن هذا التزييف أو يتكشف

ويفضى بنا هذا التحليل إلى حقيقة مهمة ، هي أننا نعرف من الأشياء ما نستطيع أن نتكلمه ، وأن عملية التفكير لا تتم بمعزل عما اختزنه الذاكرة من مدركات .

٣ - ١ - ١ كيف يمكن أن يكون للفظ ما معنى يصدق عند تداوله بين الناس ، مع التسليم بدور المدخل النفسي الذي يشرح لنا كيف يتأق لنا أن ندرك معناه ؟ إذ يبدو أن المدخل النفسي وحده لا يكفي لشرح مصداقية الألفاظ في حال تداولها . والواقع العملي يقول « إننا تعلمنا كيف نفهم هذه الألفاظ على نحو ما نفهمها ، عن طريق استماعنا إليها في سياقات مناسبة ؛ فهذه السياقات هي ما يمنحها المعنى ؛ وإلا فأي معنى آخر يمكن أن يحملها اللفظ ؟ ومن ثم فإن أي نظرية تشرح معنى لفظ بعينه ، وتميل في الوقت نفسه ، إلى إنكار حدوث هذه السياقات التي منحته المعنى ، لا بد أن تكون زائفة »^(٢٥) . حتى على مستوى اللفظ المفرد ، الدال على شيء متعين ، يظل للسياق دور أساسي في تثبيت معنى اللفظ في الذهن . إنك تذهب مع طفلك إلى حديقة الحيوان وتقول له « انظر ! هذا أسد » . في هذه اللحظة تكتسب اللفظة معناها . ومادامنا لا مناص لنا في طفولتنا من أن نتعلم اللغة فإننا إنما نتعلمها عن هذا الطريق . « إن الطفل يتعلم المعاني أولاً ، ثم بعد ذلك يتعلم كيف يمكن تحقيق هذه المعاني في صيغة لغوية . وليس من المقبول على الإطلاق أن يقال إن الطفل يتعلم في البداية كيف ينشئ أبنية مجردة Leere Strukturen ثم بعد ذلك يملؤها بالمعاني »^(٢٦).

٣ - ١ - ٢ وكما يحصل الفرد معاني الكلمات من خلال سياقها الاجتماعي فإن وعيه بالأشياء وبالحياة ينمو عن هذا الطريق ، وكذلك يتحقق كونه فرداً في المجتمع ، وتتوطد علاقته به . فاللغة هي الفاعل الحقيقي في هذه الكينونة ، وفي توطيد هذه العلاقة . « إن الفرد ، ذكرًا كان أو أنثى ، يحصل لغته عن طريق المجتمع الذي يعيش فيه ؛ وهذه اللغة هي الأداة الأساسية في عملية التكيف الاجتماعي ، وهي التي عن طريقها يشكل المجتمع وعي الفرد ويمتد من خلاله »^(٢٧) . وسوف نعود إلى فكرة السياق عند الحديث عن النظام الدلالي للغة ، ولكننا هنا معنيون بصفة أساسية بكيفية تشكل معاني الكلمات في عقولنا وفقاً لما تقرره في شأنها المؤسسة الاجتماعية ، وكيف أن عقولنا لا تتحرك في عالم المعاني - ومن ثم لا تستخدم اللغة - خارج إطار الواقع الاجتماعي الذي نعيش فيه . وبعبارة موجزة أقول : إننا نستخدم عقولنا حقاً في التفكير ، ونستغل الحصيلة اللغوية التي استوعبتها ذاكرتنا في التعبير عن أفكارنا ، ولكن ذلك كله مشروط في قاعدته الأساسية بالوعي الاجتماعي الذي يشكل معاني مفردات هذه اللغة من جهة ، والذي يمثل إطاراً لتوجهها اللغوي من جهة أخرى .

إن الواقع الاجتماعي يعرف أشكالاً من التعارض والصراع بين فئات من الناس وفقاً لانتمائها الطبقي ، بل في داخل هذه الفئات كذلك . من ثم ينبغي النظر إلى اللغة على نحو أوثق - وفقاً لعبارة « كروس » و « هودج » - بوصفها أداة الوعي لدى مجتمع ما ؛ أي أنها طرح خارجي لأشكال هذا الوعي^(٢٨) . وهذا ما يتيح للألسنية فرصة فريدة لتحليل الوعي لدى مجتمع ما ، والوقوف على منطلقاته الأيديولوجية . « ولن يكون من المستطاع شرح أشكال اللغة ووظائفها

التزييف له فإنه يتخذ موقفا رافضا للغة المتاحة ، باحثا - وما أعجب المفارقة ! - عن لغة أخرى) .

والسؤال المهم الآن هو : كيف تحقق اللغة ذاتها هذا التزييف ؟

إننا حين نكذب فإننا نزيّف . هذا صحيح . ولكننا حين نكذب أيضا فإننا نعرف أننا نكذب ؛ أي أننا نصنع التزييف بأنفسنا . وهذا شيء يختلف كلية عما تنطوي عليه اللغة ذاتها من تزييف . وهذا الجانب من الدراسة لم ينل القدر الكافي من الاهتمام الذي ينبغي له . والأمور هنا تتعلق بدلالات العبارات أكثر مما يتعلق بدلالات الألفاظ . وقد أورد « إنجلكامب » ما ذهب إليه « جكلر » من أن إهمال علم اللغة لموضوع الدلالة يرجع إلى سببين ، أحدهما يتعلق بباطن اللغة والآخر بظاهرها . وبصفة عامة فإن الإمساك بالجانب المتعلق بمحتوى اللغة بصورة علمية هو أصعب من الوقوف على الجانب المتعين منها ، أي الجانب الذي يتمثل في التعبير بصورة ملموسة ؛ فالوحدات التي تتمثل على مستوى الدلالة أكثر كثيرا منها على مستوى النحو أو الصوتيات . ذلك بأن ما هنالك من صيغ نحوية وأشكال صوتية أقل مما هنالك من المعاني (٢٥) .

وتقودنا هذه الملاحظة إلى حقيقة أن محتوى النص اللغوي مراوغ بحيث يصعب ضبطه على نحو ما يصنع علم النحو أو علم الأصوات اللغوية . وأهم من هذا ملاحظة أن المعاني - على ضخامة حجمها - إنما تتجسد لغويا في عدد محدود نسبيا من الصيغ . وهذا ما يخلق مسافة كبيرة في بعض الحالات ، بين الصيغة النحوية والمحتوى الدلالي للعبارة .

ولابد لتوضيح هذا من التمثيل . فحين ننظر في صيغة بسيطة ومعدة للغاية ، في جملة فعلية مثل قولنا : « استيقظ الطفل » ، وجملة فعلية أخرى مطابقة لها ، مثل : « انطلقت صفارات الإنذار » - تتحدد أمامنا العلاقة بين ركني كلتا الجملتين - من الناحية النحوية الصرف - بأنها العلاقة بين فعل وفاعله . ولكن من حيث الدلالة الحقيقية يبدو الأمر مختلفا ؛ فالطفل هو فاعل الاستيقاظ حقا ، ولكن صفارات الإنذار ليست - في حقيقة الأمر - فاعلة الإنذار . إنها لم تنطلق من تلقاء نفسها ، بل لابد أن شخصا ما ينادي به إطلاقها هو الذي أطلقها . وعلى ذلك فهي أقرب إلى أن تكون - دلاليا - مفعولا بها من أن تكون فاعلا . وهكذا تعلن الصيغة النحوية عن حالة الفاعلية ، في حين أنها تضم - على المستوى الدلالي - حالة المفعولية .

لم يكذب من قال إن صفارات الإنذار قد انطلقت ، ولم نتواطأ نحن معه على الكذب حين صدقنا أنها انطلقت ؛ فالكذبة مستبطنة في اللغة ذاتها . وهذا ما يؤهل اللغة لتزييف الحقائق .

٤ - وتقودنا الملاحظة الأخيرة إلى الوقوف على اللغة بوصفها نظاما عاما ينطوي على مجموعة من النظم المتكاملة والمتآزرة . ويمكننا الحديث عندئذ عن ثلاثة نظم تشكل في مجموعها هذا النظام العام :

- النظام النحوي (وندرج فيه النظام الصرفي والنظام الصوتي ونظام الجملة) .

- النظام الدلالي (ويتعلق بالألفاظ كما يتعلق بالجملة) .

- النظام الوظيفي (أو ما يسمى بالنظام النفعي) .

٤ - ١ لكل لغة نظامها النحوي (وما يتبعه من أنظمة صرفية وصوتية وتركيبية) الذي يختلف قليلا أو كثيرا عن الأنظمة النحوية للغات الأخرى . من ذلك - مثلا - أن اللغة العربية تفضل أن يسبق الفعل فاعله ، مادام الأمر يتعلق بفعل حدث في الماضي أو يحدث في الحاضر أو سيحدث في المستقبل ، مع أن منطق الأشياء يقول إن الفاعل قد وجد قبل الفعل . تقول : « كتب محمد درسه » ، فيسبق الفعل عمداً الفاعل ، مع أنه - أعني عمداً - كان موجودا قبل الكتابة . وكذلك الشأن في حالة المضارع والمستقبل . حقا إنك تستطيع أن تقول : « محمد كتب الدرس » ، لكنك عندئذ تكون كمن يخبر بشيء عن محمد نفسه ، كما تقول : « محمد تلميذ » . والمسألة هنا ليست - كما قد يظن - مجرد عملية تقديم وتأخير تتم بصورة اختيارية صرف ، وإنما يتعلق الأمر بنسق من تصور الأشياء يحكم العلاقات بينها . والنسق الذي يؤثره منطق البناء النحوي للجملة العربية يقدم الفعل على فاعله ، بما يشي بأن الأفعال - على مستوى الوجود - لا الفاعلين ، لها الأهمية الأولى . وهناك حالات يتعذر فيها قلب الجملة بحيث يتأخر الفعل عن فاعله ؛ وذلك - مثلا - عندما يكون الفعل للاستقبال والفاعل ضميرا مستترا (سريهم آياتنا في الآفاق - سنبيهم على الخرطوم) أو اسما ظاهرا (ولسوف يعطيك ربك فترضى) . . الخ . وفي الإنجليزية والألمانية والفرنسية يقوم فعل الكينونة بين المبتدأ (أو الموضوع) والخبر (أو المحمول) ليكون رابطة copula بينهما ، حتى عندما تقول - وبالمفارقة ! - على مات (أو ميت) Ali is dead ؛ حيث تثبت الصيغة النحوية الكينونة لعلي (الموضوع) ، وإن جاء الخبر (المحمول) ليقرر موته . ومع ذلك لا يسمح النظام النحوي في هذه اللغات مطلقا بالتنازل عن هذه الرابطة . وفي اللغة العربية - على العكس - يرفض نظامها النحوي هذه الرابطة نهائيا (ولا سبيل إلى المماحكة في أنها حذفت وجوبا أو أنها مقدرة) .

ولست هنا بصدد استقصاء النظام النحوي للعربية أو غيرها ، أو حتى مجرد التفلسف حول بعض شواهد هذا النظام ؛ فهذا أمر يطول شرحه ؛ ولكنني أردت أن أهدد مجرد تمهيد للحقيقة الكلية ، التي يقرها كريس وهودج حين يذهبان إلى أن « النحو في لغة ما يمثل نظرية هذه اللغة فيما يتصل بالحقيقة الواقعة » (٢٦) . وعلى الدرس النحوي فيما بعد أن يكشف لنا مصداق هذه الحقيقة .

ومع ذلك يظل السؤال المهم فيما يتعلق لا بالنظام النحوي للغة فحسب ، بل بالنظم الصرفية والصوتية والتركيبية كذلك ، ألا وهو السؤال عن دور هذه النظم في تقرير الخطاب . إننا قد نشعر في تحليل الخطاب بدءا من نظامه النحوي أو الصوتي ، صعودا - أو إن شئت هبوطا - إلى مستواه الدلالي وإلى أهدافه ومغزاه . وهذا منطق مشروع ؛ أن نبدأ من الظاهر لكي ننتهي إلى الباطن . لكن القضية ليست هنا ؛ القضية تتعلق بمنشأ الخطاب ، أو بالأحرى بعملية إنشائه . عند ذاك يبدو لنا أن الآية معكوسة ؛ فليس من شأن منشأ الخطاب أن يشكل مقاصده الشكلية أولا ، وإنما يتخذ المتكلم قراراته ، ويشكل مقاصده ، وفقا لما يتطلب من متلقى الخطاب أن يفعله أو يعرفه ؛ بمعنى أنه يخطط للمعنى الكلامي المعين أولا ، ثم محتواه الدلالي المحدد ، ثم بعد ذلك يمنح هذا المحتوى صورة تركيبية

وشكلية وصوتية خاصة^(٢٧). وهذا وحده يمكننا أن نقول إن هذه النظم الفرعية للغة لا تنفصل عن أهداف الخطاب ومقاصده العامة.

٤ - ٢ - أما النظام الدلالي فيتعلق باللفظة المفردة ، بوصفها البنية اللغوية الصغرى micro - structure التي تحمل معنى (من الواضح أن الصوت اللغوي المفرد لا يحمل معنى في ذاته) ، وبالجملة بوصفها البنية الكبرى macro - structure .

٤ - ٢ - ١ وإذا كانت التجارب التي أجريت في مجال دراسة البنية العميقة للغة تشير بوضوح - كما يذهب إلى ذلك إنجلكامب - إلى أهمية العلاقات النحوية syntaktische relatione في تنظيم المادة اللغوية في ذاكرة الإنسان ، فإنها تشير إلى أكثر من هذا ؛ فهي تشير بكل وضوح إلى الدور الذي يقوم به معنى الكلمة في تكوين الجملة^(٢٨).

وصحيح أن لكل كلمة معنى ؛ ولكن الملاحظة العامة نجعلنا نطرح هذا السؤال : وهل هذا المعنى ثابت في كل حالات استخدامها ؟ ألسنا نقصد حين نقول إن فلانا يتلاعب بالألفاظ أنه يتلاعب بمعانيها ؟ وفيما يقرره إنجلكامب عن مدى ثبات معاني الكلمات ما يجيب عن هذا السؤال ؛ فهو يقول : « مع أنه ليس هناك معنى ثابت لكلمة ما في كل مرة تستخدم فيها ، يحق للمرء أن يذهب إلى أن المعاني التي تجسم في الألفاظ على شكل سمات تتمتع بقدر كافٍ من الثبات لدى الأفراد ومن خلالها ؛ ولا تعذر قيام أي تواصل عن طريق اللغة - بم يتعلق تجسيد مستخدم اللغة لسمات يخلعها على كلمة بعينها ؟ إن ما يتجسد من المعنى في كلمة بعينها في موقف متعين ، يتعلق - من جهة - بتاريخ تعلم الفرد المستمع ، وعلى وجه الخصوص المتكلم ، ومن جهة أخرى بسياق الموقف المناسب ، الفعل وغير الفعل^(٢٩) . وهذا يذكرنا بما أوردناه من كلام جلنر عن السياقات وكيف تمنح اللفظ معناه ، وكيف أننا نفهم هذا المعنى - أو المعاني - من خلال هذه السياقات . (راجع ٣ - ١ - ١) .

وهكذا يستصفي اللفظ لنفسه حداً أدنى من المعنى المشترك ، يضمن به الحد الأدنى من الفهم والتواصل ، ولكنه يسمح - أو نسمح نحن له - بقدر من حرية الحركة ، صانعاً حقلاً أوسع من المعنى . إننا لن نتردد - عندما نستمع إلى كلمة « كلب » في أن نستحضر في أذهاننا صورة ذلك الحيوان الذي شاهدناه في الخلاء أو في البيت أو في حديقة الحيوان أو في كتاب يتحدث عن الكلاب . . الخ . لكن المعنى الأخير الذي سندركه لهذه الكلمة يتوقف على مجموع السياقات التي استخدمت فيها الكلمة ، التي تتضمن حكماً ما ، أخلاقياً أو جمالياً ، على هذا الحيوان . وفي هذا المستوى يكتسب اللفظ قدرته أحياناً على المراوغة . والمعول في هذا - مرة أخرى - على السياق الذي يرد فيه .

٤ - ٢ - ٢ ومن الواضح - كما يقرر كولن بجز^(٣٠) - أنه من التبسيط المفرط الفج - والمؤكد أنه إهانة لقدرات المتكلمين الإبداعية - افتراض أن التواصل بين (أ) و (ب) في اللغة الإنجليزية (مثلاً) يرجع ببساطة إلى أن (أ) ينطق كلمات إنجليزية بعينها ، لها معنى بعينه ، وأن (ب) يدرك معنى كلمات (أ) ، ومن ثم ينطق (ب) كلمات أخرى بعينها لها معانٍ بعينها . . وهكذا . ولكن في قلب هذا

التبسيط المفرط تستقر حقيقة مهمة ، هي أنه إذا كان التواصل اللغوي ينجح فلأن هناك أعرافاً . وبعض هذه الأعراف يتضمن وجوهاً من الاتفاق حول ما تعنيه الكلمة . ولا يعني شيء من هذا إنكار أن المتكلمين ربما استخدموا الكلمة في مناسبة ، أو ربما استخدموها بشكل متصل ، لأداء معنى أوسع ، أو على نحو استعاري ، ولكن لمجرد أن يؤكّدوا أنه عند مستوى أساسي هناك - ولا بد أن يكون هناك - أعراف . إن المتكلمين باللغة الإنجليزية مثلاً يعرفون بالحدس أن هناك علاقات معنوية بعينها بين أجزاء لغتهم . وفي الوقت الذي كثيراً ما يكون فيه المتكلمون على غير اتفاق تام فيما بينهم حول ما إذا كانت هذه العلاقة المعنوية أو تلك قائمة أو غير قائمة بين مجموعتين من أجزاء اللغة الإنجليزية ، فإن هناك - على وجه العموم - اتفاقاً عاماً بينهم حول هذه العلاقات . وهذا معناه أن اللغة ، وعلى الأخص تلك الجوانب المتصلة منها بالمعنى ، تشكل نظاماً عرفياً conventional system وليس تصنيفاً عرفياً conventional taxonomy .

٤ - ٢ - ٣ لكن المؤكد أن المعاني العرفية ليست هي ما يصادفنا على الدوام في كل خطاب لغوي . ولذلك يفرق هولبرايت - وهو محق في هذا - بين مستويين أو غمطين من الاستخدام اللغوي ؛ النمط الذي يسميه اللغة الصريحة steno - language (وهي اللغة ذات المعنى الصريح والدلالة المحددة) ، والنمط الذي يسميه اللغة المعبرة (على نحو ما يتمثل بدرجات متفاوتة في الشعر والدين والأسطورة ، وفي لحظات من النثر الراقى ، كما يتمثل في الحديث اليومي) . لكن هذا التحديد لا يعنى الانفصال التام بين هذين النمطين ، بل هما متكاملان ومتداخلان في الاستخدام اللغوي ، وهما - بهذه المثابة - حصيلة إلى أبعد حد لنوعين متكاملين من الحاجات الدلالية ، هما - على حد تعبيره - « تحديد المعنى في وضوح بوصفه وسيلة للتوصيل الكفء والمؤكد ؛ والتعبير الذي يبلغ أقصى درجات التشيع » . ثم يضيف أنه « من المؤكد أن هذين النوعين ليسا دائماً في صراع حقيقي ؛ فكثير من الأفكار اليومية ، التي نحتاج إلى توصيلها ، لا تنطوي من التشيع الوثيق الصلة بالموضوع إلا على قدر محدود . ولكن معايير وثيقة الصلة بالموضوع تتغير نتيجة للسياق ، والظرف ، والقصد^(٣١) .

عندئذ يمكن إجراء الموازنة على النحو التالي :

أولاً فيما يتعلق بالألفاظ فإنها في اللغة الصريحة يقتصر دورها على المعنى المحدد . وعندئذ لا تعني كلمة « كلب » أكثر مما تعنيه على المستوى العرفي العام . أما في اللغة التعبيرية فاللفظ قادر على أن يجاوز حدود معناه العرفي .

وثانياً فيما يتعلق بالجملة فإنها في اللغة الصريحة تحمل علاقة بين مفرداتها ، تجعلها - ككل خبر من الأخبار - قابلة للتأكيد أو للإنكار ، وذلك حين نقول مثلاً : « الكلب يعوى » . فكلمة « الكلب » منفردة لا تخضع للتأكيد أو الإنكار ، ولكن الخبر كله (الكلب يعوى) يخضع لذلك . وفي الجملة التعبيرية لا تتضح هذه الحدود الصارمة ، وإن كان من الممكن أحياناً إدراك قدر ما من التشابه بينها وبين الجملة في اللغة الصريحة ، من حيث قابليتها للتصديق أو الإنكار .

ويضرب لنا هولبرايت مثلاً طريفاً يوضح هذه الحالة الوسطى بين

ثم يظهر وضع جديد أشد اختلافا من سابقه على أيدي أتباع مدرسة براغ البنيوية ، وفي مقدمتهم جاكسون . ويختلف هذا الوضع عن الوضع الأول في أنه يعد اللغة العادية نفسها واحدة ضمن عدد من اللغات . وهذا العدد من اللغات يشكل في مجموعه لغة واحدة ، كاللغة الفرنسية مثلا أو اللغة الألمانية . ولما كان من شأن الدرس اللغوي أن يدرس هذه المجموعة من اللغات كلها ، فإن جماليات الشعر قد صارت تمثل مجالا من مجالات هذا الدرس .

ولكن هناك من يقلبون هذه الأوضاع رأسا على عقب ، حين يذهبون إلى « أن الشعر هو اللغة الأم للجنس البشري » . . . ويدعم هذا التوجه الموقف المثالي الجديد ، الذي يرجع إلى فسر ، والذي يذهب إلى أن اللغة الشعرية تستوعب اللغات الأخرى كلها . وهذا ما أكدته « كوزيريو » Coseriu حين ذهب إلى أنه قد صار من الواضح أن اللغة الشعرية ليست وجهها من وجوه استخدام اللغة ، ولكنها لغة بمعنى الكلمة ، بوصفها تحقيقا لكل الإمكانيات اللغوية . ومن ثم تكون اللغات العادية واليومية والدارجة ، وكذلك اللغات الفرعية الأخرى ، فروعا على لغة الشعر المكتملة .

لكن جماعة « تل كل Tel Quel » ، وبخاصة كريستيفا ، قد أدخلت كذلك تعديلا على هذا الوضع ، حين ذهبت إلى أن لغة الشعر لا يمكن استيعابها بشكل محدد كما هو الشأن في اللغات الأخرى ، ولكن بوصفها معرضا للانهاية الشفرة اللغوية .

وتفرض الأوضاع الثلاثة الأولى إلى الأخذ بأن المرء لابد أن يتقن اللغة أولا إتقاناً تاماً ، حتى يتمكن بعد هذا من استخدامها استخداماً شعرياً ؛ وأن هذا الاستخدام الجديد لا يتاح تحقيقه إلا على أيدي أفراد هم خصوصيتهم هم الشعراء . أما سائر الناس فلأنهم - إذا صح إدراجهم في هذا السياق - يمثلون القدرة على الاستقبال السلبي . ففي حين تستطيع طائفة الشعراء استغلال إتقانها اللغة ، يستطيع الآخرون أن يستقبلوا إنتاجهم في وقت فراغهم ، أي منفصلاً عن ممارستهم اليومية . الأولون هم المبدعون ، والآخرون هم المستهلكون .

وفي نهاية هذا العرض المركز لاتجاهات اللغويين المحدثين في دراسة الظاهرة اللغوية في مجال الشعر ، يرفض كلوفر تلك الأوضاع كلها ، من حيث إنها تطرح بديلاً لا يمثل الحقيقة . ثم يذهب إلى أن المسألة ترجع إلى وجوه مختلفة للظاهرة نفسها ، ومن ثم فإنه لابد من الرجوع دائماً إلى المصدر الأصلي المشترك ، على نحو ما يتبدى - دون انقطاع - في التواصل اليومي . ففي اللغة اليومية يتضح لنا أن نظام اللغة المتعلمة لا يكف عن التغير ، تلبية لأهداف بعينها (وإن كان هذا التغير أيضاً له نظامه) ، وأن هذا التغير يصبح في الوقت نفسه مادة تستخدم في إنتاج إمكانات إشارية جديدة . ومن ثم ينبغي أن يتجه البحث إلى الكشف عن كل ما هو شعري ، في الأمثلة البسيطة التي تتحقق في التواصل اليومي ، من أجل إبراز تعيّناتها المركبة في مجال الشعر بعد ذلك .

وأما ما كان التصنيف الصحيح للغة الشعرية فإننا أميل - كما نعلمه اتضح منذ البداية - إلى الربط بينها وبين لغة ما قبل الأسطورة المكتملة (أي اللغة الاستعارية المجازية) من جهة ، وبين لغة الخطاب العفوي من جهة أخرى (وهي - بطبيعة الحال - غير اللغة الصريحة) . ونستطيع الآن أن نقول إن الخاصية الإجمالية لهذه الأنماط

مجرد التقرير القابل للتصديق والإنكار ، والتعبير الذي لا يحتمل هذا ، وذلك عندما نذكر لمضيفنا أننا قضينا معه أمسية ممتعة ، أو عندما نعلق على الجو فنقول « إن هذا اليوم جميل » . ففي هذه الحالة لا نكون منخرطين انخراطاً كلامياً في محتوى ما نقول ، وإن كان في صيغة تأكيد . فهذه الملاحظات التي نبذلها هي - على حد قوله - « أشكال من الأسلبة إلى حد ما في لعبة المحادثة ، وإنها - من ثم - لا تلزمنا بالتماسك التام فيما نعتقد » . ثم يعود فيستدرك أن الأمر مع ذلك ليس مجرد أسلبة ؛ لأننا في الوقت الذي قد نشئ فيه بقوة على مزايا الجو بقدر كبير من الإهمال ، لن نرغب في أن نتمتم بعبارة « يوم جميل » - ما لم يكن ذلك تهكماً - في الوقت الذي يسقط فيه المطر مدراراً . ومن ثم فإنه في حين يقع ثقل التأكيد في هذه الملاحظات المعتادة شيئاً ما فوق درجة الصفر ، فإنه لن يبلغ حد التأكيد التام الذي تحمله جملة إخبارية مقصودة (مثل : نفع وودزفيل على بعد عشرين ميلاً) ، أو التأكيد المتعمد لقيمة ما (مثل : هذه خطة خسية)^(٣٢) .

وهذا الشرح يضيء لنا ما يحدث في لغة الشعر . فالمؤكد أن لغة الشعر ليست من ذلك النوع التقريري الذي يحاول أن يؤكد شيئاً ، والذي يقبل التصديق أو الإنكار . ولكنها كذلك ليست كلها من ذلك النوع التعبيري ؛ إذ يتخلل الجمل التعبيرية فيها جمل تبدو تقريرية ، ولكن التقرير فيها من نوع « الجو جميل » ، « قضينا أمسية ممتعة » . ذلك النوع الذي يمثل الحالة الوسطى بين التقرير الصرف والتعبير الصرف ، أي التقرير الذي يدعونا إلى شيء ما من التصديق أو الإنكار ، ولكنه أقل من أن يكسب منا حالة الانخراط العقلي التام فيه .

وربما كان هذا التحليل أدق في تقرير لغة الشعر وتصنيفها تصنيفاً يأخذ في الحسبان حالتها اللتين تؤكدهما الممارسة العملية . وهو أدق بالتأكيد من كل التعميمات الحماسية^(٣٣) التي ترى في لغة الشعر مستوى واحداً هو المستوى التعبيري الصرف ، الاستعاري أو المجازي بصفة عامة .

٤ - ٢ - ٤ وقد ظفر الشعر في عصرنا الراهن بعناية كثير من المشتغلين بالأسلحة الحديثة من الأمريكيين والإنجليز ، الذين يشتغلون إلى جانب ذلك بالأسلوبية والبلاغة وجماليات الشعر ، وذلك على أساس أن موضوع البحث الأسلبي هو اللغة ، وأن الشعر لغة ، فهو يقع إذن في نطاق الأفاق الخاصة بالدرس اللغوي . وقد وجد هذا الاتجاه له أنصاراً في بلدان أخرى ، منها فرنسا ، وبخاصة في الدوائر التي تضم أولئك الذين تقبلوا الدرس اللغوي الأمريكي (عند هاريس Harris أولاً ثم عند تشومسكي Chomsky) بكثير من الحماسة . ومن ثم عدت اللغة الشعرية لغة فرعية ، شأنها شأن اللغات الفرعية الأخرى ، التي تتحرك داخل إطار اللغة الطبيعية .

وينبها رولف كلوفر^(٣٤) إلى ما دخل على هذا الوضع من تعديل على أيدي بعض الأسننيين ، الذين ذهبوا - متأثرين بأسلوبية بالي Bally أو شبنسر Spitzer ، واتجاهات علماء الأدب - إلى أن اللغة الشعرية لغة فرعية على ما يسمى اللغة العادية . وجوهر هذا الاتجاه يتمثل في أفراد لغة الشعر عن لغات التواصل ذات الأهداف .

من النشاط اللغوي هي ما اصطلاحنا على تسميته بالتعبيرية ، التي تظل محتفظة بقدر وإن يكن يسيرا من التقرير القابل للتصديق أو الإنكار . ويبقى بعد ذلك أن هذه الخاصية التعبيرية تكون في هذه الأنماط هي الأغلب ، حيث تتحدد للجملة وظائف أخرى بمعزل عن تقرير الحقائق .

٤ - ٢ - ٥ ماذا إذن عن طبيعة الجملة التعبيرية ؟

من السهل أن نقول الآن إنها ليست فحسب ما نعرفه في المصطلح العربي بالجملة الإنشائية ؛ لأننا نقبل الآن فكرة أن الجملة تكون تعبيرية وإن لم تكن إنشائية صريحة ؛ بل أكثر من هذا تكون الجملة التقريرية نفسها (أو ما يسمى بالجملة الخبرية في المصطلح العربي) جملة تعبيرية في حالات بعينها ، فيتحقق فيها (من الناحيتين الدلالية والوظيفية) ما يتحقق في الجملة الإنشائية الصريحة .

وقد وقف هويلرايت^(٣٥) طويلا عند الوظائف التي رأى أن الجملة التعبيرية تميل إلى أن تؤديها ، فرأى أنها تؤدي هذه الوظائف من خلال نزعات متعارضة بأعيانها . وهناك ثلاث من هذه النزعات المتعارضة ، بدا له أنها هي السائدة والجوهرية على نحو خاص . فالجملة التعبيرية أميل - في رأيه - إلى أن تتضمن في آن واحد ولكن مع اختلاف في الدرجة - تتضمن التأكيد والمساءلة ، والطلب (أو الوعظ hortation) والقبول ، والالتزام commitment والأسلبة stylization .

٤ - ٢ - ٦ إن صيغ التأكيد العريضة ، التي نتناول فيها العالم ، تحمل أن يكون فيها لمسة تساؤل . وهذا راجع - عند هويلرايت - إلى أن هذه الصيغ التأكيدية تمس الغموض الجذري للأشياء ، الذي يفلت على الدوام من قبضة عقولنا . فإذا نحن قلنا مثلا جملة مثل : « خلق الله العالم » ، فمن الممكن تأكيدها بطريقة تقريرية (دجماطية) بوصفها تقريراً لا يمتثل أي وجه من وجوه الاستفهام ؛ أو يمكن تأكيدها بتواضع عقلي مناسب ، حين نقول إن التقرير والاستفهام يمتزجان في وحدة غير قابلة للانفصام ، كما هو الشأن في الوجهين المحذب والمقعر للخط المنحني . ذلك بأن تأكيدها بوصفها جملة تقريرية صرفاً يتضمن ما يلي : « لقد كان هناك سؤال ، ولكن هذا السؤال قد أجيب عنه ، ومن ثم لم يعد هناك سؤال » . لكن الأمر لا يكون على هذا النحو إلا إذا كانت جملة « خلق الله العالم » مفهومة أساساً ؛ أي إذا كانت كلمات « الله » ، و « الخلق » الأول ، و « العالم » ، تحمل معاني نستطيع أن نلمسها وأن نقول - عبر التجربة - « هذا صحيح ! » . ولما كانت هذه الحالة ، أي التحقق الكافي لفكرة علوية transcendental ما عن طريق شواهد محددة من التجربة الإنسانية - ليس من الممكن احتمال حدوثها ، فإنه من المحال - بالمثل - أن تكون جملة « خلق الله العالم » تقريراً صرفاً . ومن ثم فإن تأكيدها في هذه الحالة هو من باب خداع النفس . ومن جهة أخرى يظل هناك تقرير يسكن الجملة ؛ والشخص المؤمن لا يتنازل عن هذا العنصر التقريري ، ولكنه مع ذلك يمزج شيئاً تقريرياً بشيء استفهامي في موقف واحد ، هو بمثابة حيرة بين قاعدة إيمانية وتساؤل عميق . فإذا نظرنا إلى الجملة من الناحية الدينية وجدنا أنها تستخدم ألفاظاً لاهوتية استخداماً رمزياً ، للتعبير عن الوحدة الجذرية التي لا تنفصم ، بين المعنى المكتمل وما هو سرى غامض .

أما الثنائية التقابلية الثانية ، ثنائية الطلب والقبول ، فتشير عند هويلرايت مسألة التفكير الذي تمليه الرغبة wishful thinking . وهو يبدأ من ملاحظة أن كل أشكال التفكير والكلام التعبيريين يبدو أنها تتضمن عنصراً إلزامياً ما ، كأن يكون أمراً إلزامياً ، في مثل قولنا : « ينبغي أن يكون الأمر على هذا النحو » ، أو يكون توسلاً ضمناً ، أو رغبة مضمرة . وهو يسمى هذا العنصر بالعنصر النفعي pragmatic الذي وجدته وليم جيمس ماثلاً في كل حكم ، سواء كان دينياً أو دنيوياً ، وسواء كان مثالياً أو مادياً ، مادام هذا العنصر يحمل أي تقرير لحقيقة مجاوزة لقرائن التجربة المباشرة ، القابلة للتحقق الفوري . ولما كانت الأحكام الدينية تقدم هذه الحقائق العلوية المقررة ، فإنه لا سبيل إلى إنكار اشتغالها على العنصر النفعي . ولكن من المهم بالقدر نفسه أن نعرف أن العنصر النفعي لا يكون قط هو كل مافي الأمر . وهو يؤكد هذا التحفظ على أساس أنه إذا كان هذا العنصر فارضاً نفسه بشكل مفرط فإن ما ينتج عنه عندئذ يكون خيالياً وليس دينياً . ففي الحكم الديني يحق - كما يقول - يقوم العنصر القسري - في مثل « ليكن الأمر هكذا ! » - بدور محدد بكل دقة ، بوصفه تعبيراً عن الولاء لطريقة عامة بعينها في إدراك العالم وتفسيره ؛ وفي كل حالة خاصة يخضع هذا العنصر لموقف القبول ، مهما كانت أسباب هذا القبول ومناسباته . إن جملة « الله موجود » إذا كانت - كما يقول الكاتب - تمثل تأكيداً دينياً أسطورياً وليس مجرد فرض ميتافيزيقي ، فإنها تتضمن طلباً لطريقة بعينها في رؤية العالم ، وإذعاناً للالتزامات التي تستتبعها تلك الطريقة في الرؤية^(٣٦) .

وهناك إضافة مهمة من الناحية الدلالية فيما يتعلق بثنائية الطلب والقبول أو الإذعان ، قدمها عدد من المفكرين المحدثين حين أكدوا أولية ضمير المخاطب على ضمير الغائب . والأمر يتعلق في جوهره بالمعرفة الإنسانية التي تتاح لنا من خلال الحديث عن الغائب ، حيث تتمثل العلاقة « أنا/ هو » ، ومن خلال الحديث إلى المخاطب ، حيث تتمثل العلاقة « أنا/ أنت » . وعلى مستوى العلم تستخدم العلاقة الأولى بالضرورة ؛ إذا يتم رصد حقيقة الشيء عن طريق ما يقال عنه من تقرير . لكن هذه العلاقة لا تكون كافية في كل الأحوال ، بخاصة في الحالات التي تتعلق بخبرتنا بالآخرين ، حيث تصبح العلاقة الثانية ضرورية . ذلك بأن معرفتنا بهم إنما تتحقق وتنمو من خلال التفاعل المباشر معهم ، حيث نتحدث إليهم ونستمع لحديثهم إلينا .

وتتضح لنا أهمية العلاقة أنا/ أنت في موقف الإنسان البدائي ، وكذلك في موقف الشاعر ، من الطبيعة ، حين يتجهان إليها بالسؤال عن أسرارها وغوامضها ، وعما وراء مظاهرها وظواهرها من قوى خفية مهولة ، أو فعالة ومحركة ، وحين يستجيبان للإشارات التي تبدو لهما كما لو كانت إجابات عن تساؤل لانهما . وأيما طلب يوجه منها إليها هو في الوقت نفسه يتضمن قبولاً لها .

وأما الثنائية الثالثة والأخيرة ، ثنائية الالتزام والأسلبة ، فتتعلق بالمواقف التي تدعونا فيها الظروف إلى أن نتكلم فإذا بنا - بالضرورة - نقرر بعض الأشياء العامة في صيغ تبدو تأكيدية ، وإن كنا في حقيقة الأمر لم نعد إلى تأكيد محتواها ، بل لعلنا لم نعدنا قضية نستفرغ في دعمها كل طاقاتنا . إن مانقول عندئذ هو في حقيقته استجابة لما يتطلبه الموقف ، ولكنه في الوقت نفسه ليس لغواً أو مجرد براعة أسلوبية ؛ إذ

تكون عليه ، وما ينبغي عمله ، أو ما نعتزم نحن أن نعمل ، في موقف ما محتمل (هو الموقف الراهن في الغالب) (٣٨) .

والتماسا لمزيد من وضوح الفكرة نقدم النموذج التحليلي التالي :

لننظر في جملة ابن نواس المشهورة : « دع عنك لومي فإن اللوم إغراء » . وواضح أن هذه الجملة الكبرى مركبة من جملتين صغريين متصلتين . ولنبداً بالوقوف عند الجملة الصغرى الثانية : « اللوم إغراء » . الموضوع هنا هو اللوم ، أيا كان شكله أو طريقته . ومادام الكلام موجهاً في صدر الجملة الكبرى إلى المخاطب (دع عنك . .) فلا بد أن هذا المخاطب يعرف شكل اللوم وطريقته المقصودين في الجملة الصغرى الثانية (اللوم إغراء) . وحين نقول « يعرف » فمعنى هذا أن هناك معلومة قديمة توضع بين يديه ، تتعلق بموضوع بعينه هو اللوم . وما دما قد وصلنا إلى أن هناك معرفة قديمة متضمنة في كلمة « اللوم » في هذا السياق ، أي في هذا الموقف على التعيين ، الذي يتحدث فيه الشاعر إلى مخاطب بعينه (بغض النظر عن حضوره الجسدي في الموقف أو عدم حضوره ؛ فهذه مسألة أخرى) ، فلا بد أن نذكر أن هدف المتكلم لا يكون مقصوداً على تقديم معلومة قديمة (إلا إذا كان قد قصد إلى تأكيد هذه المعلومة بصفة خاصة) ، بل هناك دائماً معلومة جديدة وراء كل خطاب (وعندئذ يصبح تأكيد المعلومة القديمة نفسه هو الشيء الجديد في العبارة ، حين لا تكون هناك معلومة جديدة كل الجدة) . والمعلومة الجديدة هنا يحملها الخبر في الجملة الصغرى ، ويمثل في لفظة « إغراء » .

والجدة هنا لا تتمثل في مجرد الإخبار عن الشيء المعروف - وهو اللوم - بإضافة حقيقة جديدة إليه ، بل بإضافة حقيقة (أو ما يعتقد المتكلم الشاعر أنه حقيقة) غير متوقعة ، أو هي - على الأقل - حقيقة مختارة من بين عدد من الحقائق الأخرى المحتملة ؛ فقد كان من الممكن أن يقول المتكلم : « اللوم غير مجد » ، أو « اللوم مؤذ » ، أو « اللوم مفسد للمودة » . الخ . ولكن الحقيقة التي اختار المتكلم الإخبار بها عن اللوم كانت مفاجئة ومدهشة ، بقدر ما انعكس اعتقاداً جديداً له خصوصيته .

ومن الواضح هنا أن المتكلم قد استطاع - من خلال الدلالة التي يحملها اللفظ - أن يؤدي وظيفة التبليغ من جهة ، حيث نقل إلى السامع معلومة ليست من قديم معلوماته ، وأن يحدث - من جهة أخرى - تغييراً في معرفة المستمع ، الذي يكتسب هذه المعرفة الجديدة من خلال تفسيره للموقف الذي تعبر عنه لفظة « إغراء » ، والذي عبر المتكلم من خلاله عن معرفته الخاصة ، الناشئة عن إدراكه الخاص للموقف . وهذا التغير الذي طرأ على معرفة المستمع ، أو لنقل على موقفه ، لم يحدث إلا لأن الكلام الموجه إليه بفعل فعله - كما يقال - من خلال لهجة التأكيد التي تشمل العبارة كلها ؛ فالمعرفة الجديدة لن تكون مقصورة على موضوع الإغراء ، بل ستسحب الجدة في « الإغراء » على الموضوع الأصلي كذلك ، وهو اللوم ، لتصبح الجملة كلها حاملة لمعلومة جديدة (٣٩) ، أو لنقل حاملة لاعتقاد جديد .

لكن الجملة الصغرى الثانية غير منفصلة بطبيعة الحال عن الجملة الصغرى الأولى ، بل إنها ترتبط بها - نحويًا - بفاء التعليل أو فاء السببية . وإذن فالتأكيد الذي تتضمنه الجملة الصغرى - على المستوى الوظيفي - هو تأكيد شارح للجملة الصغرى الأولى (دع عنك لومي

ما يزال له مصداقيته على مستوى الإخبار . ولتصور جزءاً من حوار بين شخصين تربط بينهما معرفة سابقة وإن كانت لا ترقى إلى مستوى الصداقة ، على النحو التالي :

(أ) سعدت كثيراً بأخبارك الأخيرة . كان موقفك كريماً .

(ب) شكراً ؛ هذا كرم منك .

(أ) أنت جدير بكل خير .

إن كلام (أ) في مجموعه يشتمل على ثلاث جمل : في الأولى منها يقرر شعوراً شخصياً ؛ وفي الثانية يعلق على موقف ، وفي الثالثة يقرر حكماً عاماً في شأن (ب) . ويعلن ظاهر هذه الجمل أن (أ) يؤكد فيها مجموعة من الأشياء ، تستند إلى قدر من الحقيقة ؛ لكنها - في الوقت نفسه - لا تدل على انخراط كامل فيما تنطوي عليه من حقيقة ، وبخاصة الجملة الثالثة (أنت جدير بكل خير) ، التي تنطوي على تعميم في الحكم ، يُحَل (أ) من التماسك الحقيقة ما يعتقد في صاحبه . إنها من ذلك النوع من الجمل التي تؤكد ولا تؤكد ، والتي لا تحملنا على التصديق ولكننا نتقبلها بشيء من التصديق . وهذا ما ينعكس بصورة واضحة في استجابة (ب) ؛ فجملته أيضاً ما تزال من هذا الوادي نفسه . إنها لعبة الحوار في موقف تؤسب فيه اللغة من أجل أن تقول ولا تقول ، أو من أجل أن تقول ما يجلنا من أن نقول . وهذه هي خاصية الجملة التعبيرية على نحو ما ترد في الخطاب اليومي وفي الشعر كذلك .

٤ - ٣ هذا فيما يتعلق بطبيعة الجملة والخاصية التعبيرية فيها . فماذا عن أهدافها العملية ، أو عن وظيفتها ؟ من الواضح أن تقرير معنى جملة ما ليس هو نهاية المطاف بالنسبة للعملية اللغوية أو النشاط اللغوي ؛ فإزاء المعنى meaning شيء نسميه المقصد intention . وهذا ما عبر عنه برتراند رسل حين قال : « إذا قلت : « انظر ! هناك ثعلب » ، فإنني لا أحاول بذلك أن أحدث لدى المستمع حركة بعينها فحسب ، ولكنني أقدم إليه كذلك دافعا إلى الحركة ، عن طريق وصف معلم من معالم البيئة . وفي حالة الكلام الروائي narrative speech يبدو الفرق بين « المعنى » والأثر المقصود إليه أكثر جلاءً (٣٧) . وهذا الأثر (سواء تعلق بالنوايا الواضحة للمتكلم أو تحقق دون وضوح هذه النوايا له) هو ما يحقق البعد الوظيفي أو الهدف النفعي للخطاب اللغوي .

والفكرة الأساسية للنفعية تقول إننا عندما نتكلم في سياقات بعينها فإننا نؤدي أعمالاً اجتماعية بعينها . ومقاصد هذه الأفعال ، وكذلك تفسيرات هذه المقاصد من قبل المشاركين الآخرين في الحديث ، إنما تقوم أساساً على عناصر من المعرفة والعقيدة . وتتميز سياقات التواصل بأن هذه العناصر تختلف لدى المتكلم عنها لدى السامع ، على الرغم من أنها تتداخل إلى حد كبير ، وأن عناصر المعرفة لدى السامع تتغير في أثناء الحديث بصفة أساسية ، وفقاً لأهداف المتكلم . ومن المألوف أننا عندما نعد بشيء أو نقدم نصيحة فإننا نريد من السامع أن يعترف أننا نعد أو ننصح . وهذه المعرفة هي نتيجة التفسير الصحيح للفعل المقصود إليه غير المتجسد ، كما أننا نريد من المستمع - في الوقت نفسه - أن يعرف « الشيء » الذي نؤتده ، أو نعد به ، أو ننصح به ؛ أي أن يعرف الحالة على ما هي عليه ، وما نرغب نحن لها أن

نعرف مصطلحا جاهزا لوصف هذا الطلب فإننا نسمح لأنفسنا بوصفه الآن - مبدئيا - بأنه طلب توجيهي .

وعلينا الآن أن نلاحظ شيئا يتعلق ببنية الجملة الكبرى من جهة ، وبالتفسير الوظيفي أو البرجماتي لها . فقد رأينا أن جملة « اللوم إغراء » جاءت في الترتيب تالية لجملة « دع لومي » . ومع أنها كانت التالية فإن التركيز كان عليها ، لا لشيء إلا لأنها هي التي أعطت الجملة الأولى السابقة عليها معناها . ومن ثم تبدو لنا العلاقة معكوسة بالقياس إلى الحالات الأخرى ، التي يكون فيها ترتيب الجمل محققا لترتيب الحقائق التي تنقلها (كأن يقول القائل مثلا : تناولت طعام الإفطار ، ثم خرجت إلى العمل - حيث يمكن أن تفسر الحقيقة الأولى الحقيقة الثانية ، وليس العكس ؛ فلا يمكن أن يكون الخروج إلى العمل موضع التركيز ، أو المفسر لتناول طعام الإفطار) . ومعنى هذا أننا نستطيع أن نتكلم عن الترتيب العادي لأجزاء الجملة ، مفردة كانت أو مركبة ، والترتيب غير العادي لهذه الأجزاء . وفي الترتيب العادي مترادف مجموعة الحقائق وفقا للنظم العامة السائدة في كل لغة ، وتلعب الدلالات الدور الأساسي (ولم لا نقول الخامس) في تقرير الحقائق المطلوب نقلها إلى متلقي الخطاب . أما في الترتيب غير العادي لأجزاء الجملة فالأمر يجاوز الدلالات المباشرة إلى الوظيفة وإلى الهدف ، حيث يكون المعول في هذا الترتيب على بؤرة التركيز ، وحيث يفسر التأكيد الذي تشتمل عليه هذه البؤرة في ضوء السياق الزمني والمكاني للواقعة أو الحالة ، وحيث تكون الوظيفة العملية لكل هذا لا مجرد إضافة معلومة إلى المخاطب ، بل إحداث تغيير جذري epistemic change (كما يسميه فنان ديك)^(٤٠) في موقف المخاطب . وهنا تؤخذ في الحسبان رغبات المتكلم ومقاصده وأغراضه ، وكذلك رغبات المخاطب المعروفة واهتماماته ومقاصده . ويتضح هذا أكثر ما يتضح في الحوار ، عندما يكون الخطاب إجابة عن سؤال مثلا ؛ فإن اهتمامات المخاطب وحاجاته تقرر النظام الذي يحكم الكلام في هذه الإجابة .

٥ - إن ما عرضنا له حتى الآن من تحليل للظاهرة اللغوية بوصفها نشاطا يقع في قلب العالم ، ويعود بجذوره إلى زمن الأسطورة أو ما قبل الأسطورة ، ودور الإدراك والذاكرة من جهة ، والإطار الاجتماعي من جهة أخرى ، في تشكيلها وتشكيل الوعي الإنساني عن طريقها ، ثم ما عرضنا له من نظمها الفرعية التي تشكل في مجموعها نظامها العام - كل ذلك كان بمثابة الإجابة عن سؤال لم نطرحه منذ البداية ، ولكنه كان مفهوما من عنوان الدراسة ، ألا وهو : ماذا تعني أيديولوجيا اللغة ؟ وليس يخفى أن تعقد هذه الظاهرة نتيجة لتعلقها بفكر الإنسان وميوله وأهدافه ، وانسائها أفقيا على مساحة المجتمع البشري ، ورأسيا على مدى التاريخ البشري منذ أن وعى الإنسان ذاته والكون الذي يعيش فيه ، قد جعل هذه الظاهرة موضع الاهتمام والدراسة ، لا من جانب اللغويين والألسنيين فحسب ، بل من جانب علماء النفس والاجتماع والأنثروبولوجيا والفلسفة والتاريخ والفلكلور ، فضلا عن المشتغلين بالنقد الأدبي ونظرية الأدب . ولا شك في أن كل نظام معرفي من هذه الأنظمة قد أسهم مع غيره في محاولة تحليلية جانب أو أكثر من جوانب هذه الظاهرة ، حتى إن ما كتب عنها حتى اليوم لا يمكن أن يقوى على مجرد الإلمام به حتى العصبية أولو القوة . ومن ثم

= دع لومي) . ولكن بأي معنى هو شارح ؟ ربما كان الأوفق أن نقول إنه تعليق على الجملة الصغرى الأولى . ولكن التعليق هنا له وظيفة محددة ، هي حمل المخاطب على العدول عن موقفه الأول ، وهو موقف اللائم ؛ أي استبعاد موقف قديم له ، وإحلال موقف جديد محله .

إن الجملة الصغرى الأولى قد صيغت - دلاليا - في صورة طلبية ، ولكن الطلب في ذاته قد يكون له أكثر من وظيفة ؛ فقد يكون رجاء ، وقد يكون وعظا ، وقد يكون تحذيرا . . الخ . وهو طلب ينطوي في الوقت نفسه على معرفة من المتكلم بموقف المخاطب ، وعلى تنبيه للمخاطب إلى أن المتكلم على معرفة بهذا الموقف . ولكن تحديد وظيفة هذا الطلب هنا تظل رهنا بالتعليق الشارح ، الذي يرد في الجملة الصغرى الثانية ، والذي ينعكس على الجملة الصغرى الأولى .

ولننظر الآن في فرض أن يكون الطلب هنا رجاء ؛ فإنه في هذه الحالة كان لا بد أن يكون التعليق الشارح مؤكدا لمعنى الرجاء في هذا الطلب ، ولكان من المفروض عندئذ أن تكون الجملة الكلية هكذا : « دع عنك لومي فإن اللوم يؤذي نفسي » . وكذلك الأمر لو فرضنا أن الطلب هنا كان وعظا ؛ فقد كان من المفروض عندئذ أن تكون هذه الجملة على هذا النحو : « دع عنك لومي فلن تكسب من هذا شيئا » . وأخيرا فإننا إذا افترضنا أن هذا الطلب كان تحذيرا لكان المفروض أن تكون الجملة هكذا : « دع عنك لومي أو أقتلك » . وإذن فالأذى الذي يلحق بالنفس يسوغ أن يكون الطلب رجاء ؛ وافتقاد الجدوى يسوغ أن يكون الطلب وعظا ، وتعرض المخاطب لخطر أن يفقد حياته يسوغ أن يكون الطلب تحذيرا . ولكن من الواضح أن التفسير الشارح الذي استخدمه المتكلم (الشاعر) ، أو المعلومة الجديدة التي أضيفت إلى المخاطب ، يستدعيان تفسيراً آخر لدى المخاطب ، يجعل من الطلب شيئا مختلفا عن الرجاء والوعظ والتحذير .

إن الصورة الأولية تتراءى أمامنا على هذا النحو : دع عنك لومي (الذي تعرفه وأعرفه) ؛ لأنني أعرف (وأنت لا تعرف) أن اللوم إغراء . وعلى هذا فسياق الكلام معرفي في المحل الأول . ولكننا إذا تدبرنا الموقف في سياقه الاجتماعي تبين لنا أن اللوم فعل يستند إلى مفهوم اجتماعي ، يهدف إلى تغيير وضع مستهجن أو مستكره أو غير مرغوب فيه بعامة من الناحية الاجتماعية . واللوم عندئذ مؤسس على معرفة اجتماعية بما هو مستكره أو غير مرغوب فيه . وهذه المعرفة الاجتماعية هي ضرب من رؤية المجتمع للعالم (ولم لا نقول أيديولوجيته؟!) في تلك الظروف التي صاحبت فعل اللوم . ولكن المتكلم إذ يأخذ في الحسبان هذه الحقيقة (أو هذه الرؤية أو الأيديولوجيا) ينتهي إلى فسادها وضرورة تغييرها . المخاطب إذن يريد أن يغير المتكلم باسم المجتمع ؛ والمتكلم يريد أن يغير المجتمع في شخص المخاطب . تغيير بتغيير ، وجدل ضمنى . ومن ثم يمكننا أن نقول إن صيغة الجملة الصغرى الأولى وإن كانت - دلاليا - تعني الطلب ، فإنها - من حيث الوظيفة البرجماتيّة ، وفي ضوء التحليل الكامل للجملة الكبرى - تستهدف تحريك المخاطب إلى تغيير موقفه ، والتوجه في مسار جديد بل معاكس لمساره الأول ، تحت تأثير الاعتقاد الجديد المؤكد من قبل المتكلم (اللوم إغراء) . ولأننا لا

مراحل هذه الممارسة ، هي التي هيأت للكاتب هنا هذا الوعي بالدور الخطير الذي يمكن أن تؤديه اللغة بحكم سلوكياتها (إذا ما اتفقنا معه على أن اللغة سلوكيات خاصة) . وهذا ما يدعونا إلى البحث عن النظم السلوكية للغة في تكييف الخطاب . وهو مبحث طريف لا تتسع المساحة المتاحة هنا لاستقصائه ، ويمكن أن يؤسس فرعاً معرفياً لدى المشتغلين بسوسولوجيا اللغة .

ومن خلال هذه الممارسة - مرة أخرى - يتنبه بحسبى حتى إلى بعض الأقوال كيف تبدو صادقة لكثرة دوراتها على اللسان ، في حين أن ما تعلنه من فكرة لا يكون إلا ستاراً مزيفاً يخفى وراءه الفكرة الحقيقية التي كان القصد إليها . يتضح لنا هذا عندما يصف البسطاء من أهل القرية وما يكابدون من مشقات في سبيل الحصول على أرزاقهم ، وقناعهم مع ذلك ، ثم يقول : « حاروا في فهم القدر ، وتعليل أسباب الخلل ، وطال تساؤلهم : متى تنتهي المظالم ، وتنعدل الأمور ، ويستقيم المعوج ، ويعم السلام ؟ وهم مع ذلك صابرون ... إذا قالوا : إنما الأعمال بالنيات ، عنوا بها : إنما الأعمال بخواتمها ؛ وإذا لم تروجهوهم مبتسمة أغلب الوقت فلأنهم يضحكون في سرهم من الخطيب والبهلولان والواعظ والمهرج ... خليها على الله ! » (٤٢) .

من الطريف هنا أن يتنبه الكاتب إلى طريقة استخدام أهل القرية البسطاء للغة . إنهم يتفكرون في أشياء كونية ، أو في قضايا كلية ضخمة ، كالقدر ، ونظام العالم ، والظلم ، والعدل والسلام ، لا يصلون من ذلك إلى شيء يطمثون إليه . ومع ذلك فهم يستخدمون العبارة (إنما الأعمال بالنيات) ، ويرددونها على مسامع الآخرين ، فتوحى بأنهم مستسلمون للأمر الواقع ، وأنهم قديرون ، في حين أنهم أرادوا شيئاً مغايراً كل المغايرة لما تحمل من معنى ، ولما يفسر بها الآخرون ، إن عبارة « إنما الأعمال بالنيات » تحيل الحكم على الأشياء إلى النوايا ، إلى شيء خفى لا يمكن الإمساك به (وفي هذا تكمن القدرة ويكمن الاستسلام) ؛ في حين تعتد العبارة الأخرى في الحكم على الأشياء بالنتائج الملموسة التي تتمخض أخيراً عنها .

هؤلاء الناس يتكلمون لغة ويبطنون لغة أخرى ؛ يعلنون منهجاً في رؤية الأشياء والحكم عليها ، ويضمرون منهجاً آخر مبانياً كل المبانة ؛ يثبتون أيدولوجيا بعينها ويخفون الأيدولوجيا التي يقتنعون بها . ولكن المهم في كل هذا أنهم يسلكون هذا السلوك على نحو عفوى ؛ فهم لم يعلنوا صراحة ما يقبلون وما يرفضون ؛ وهم لم يعقدوا أدنى موازنة بين هذه الرؤية وتلك ؛ بل إنهم لم يكن لهم أدنى دور في صياغة هذه الفكرة أو تلك ؛ لأن العبارة التي يقولونها ، والعبارة الأخرى التي تستقر خلفها ، كلتاها عبارة جاهزة من قبل ، وكلتاها تحمل معناها وتتحرك به ، ولكن إحداها - وهي الكاذبة بالنسبة إلى السياق - زاحمت الأخرى وفرضت نفسها على ألسنتهم ، فخدعتهم عن الحقيقة التي يريدون تقريرها ، والتي ينطق بها لسان الحال . والذي كشف عن هذه الخدعة هو الكاتب نفسه ، الذي يدرك جيداً أبعاد اللعبة .

ويبقى بعد ذلك أن نتوقف لحظة عند عبارة « خليها على الله » في نهاية هذا النص . إنها تصلح - في ذلك السياق - أن تكون على لسان راوى القصة نفسه ، كما تصلح أن تكون استئنافاً لموقف البسطاء من أهل القرية : الخطيب والبهلولان والواعظ والمهرج . وهي في ظاهرها

تصبح القضية الصعبة أمام كل من يعرض للغة هي قضية المنهج : كيف يشق طريقه وسط هذا الركام الضخم من الكتابات المفرقة والموزعة على شتى ضروب المعرفة الإنسانية . ولا يهون قليلاً من هذه الصعوبة إلا أن يكون هناك هدف واضح ومحدد . وقد عرضنا هنا ما عرضنا بهدف أن نفهم اللغة بوصفها أيدولوجيا في ذاتها (وهذا يختلف عما قد يلتبس به من النظر في لغة الأيدولوجيا ؛ ولا بأس في أن يكون هذا الجانب مشروع دراسة أخرى مكتملة لأيدولوجيا اللغة) .

وقد كان من الممكن أن نتوقف عند هذا المدى ، لولا أننا ندرك جيداً أن هناك طائفة لا تنتمي إلى تلك الطوائف من المشتغلين بالعلوم الإنسانية ، ينبغى الالتفات إلى ما تقول ، حتى وإن لم يكن فيما تقول ما يستند إلى تحليل علمي أو منطقي ؛ وأعني هؤلاء المشتغلين بالكلمة إبداعاً . والحق أنه قليلاً ما يلتفت إلى أقوال هؤلاء عن أداتهم الإبداعية وهي اللغة ، وعن موقفهم منها ، مع أنهم أقرب الناس إليها ، وأكثرهم التحاماً بها ، ومعاناة لها .

٥ - ١ يقول بحسبى حتى في معرض حديثه عن طريقته في الكتابة ، وكيف أنه لا يبدأ كتابة فصل جديد في الكتاب الذي يؤلفه إلا بعد أن يقرأ بعين الغريب كل ما سبقه كلمة كلمة : « وهذه التقلية نفع آخر ؛ فإنها تعين على اصطيد الألفاظ الكاذبة . ولبعض الألفاظ طبائع الطفيلية (التأكيد من عندي) ؛ تندس في الكلام كأنها بدافع الغيرة ، توهم أنها خير لباس يصلح للمعنى ، في حين أنها تفسده ، وتقلب جده مزاحاً ، ومزاحه سماجة ، فيقصيها الكاتب ، ويمد يده - بعد أن يرى من خداعها (التأكيد من عندي كذلك) - إلى الألفاظ الصادقة ، فتأتى على استحياء » (٤٣) .

إن حديث الكاتب هنا - على الرغم من قصره - يلفتنا إلى مجموعة من الحقائق المهمة . فهو يحددنا عن طبائع الألفاظ ، معينا منها ذلك النوع الذي يسميه « الطفيلي » . ويجرد إحساسه بأن للألفاظ طبائع يضعها أمام حقيقة العلاقة بين منشاء الخطاب ومفردات الخطاب . إن منشاء الخطاب هنا يحس بهذه المفردات كما لو كانت أفراداً من البشر ، يتفقون في خصائص بعينها ، ثم يتميزون بصفات تشخص كلا منهم . وقد شرح الكاتب سلوكيات ذلك النوع الطفيلي - أعنى من الألفاظ - بأنه يقتحم سياق الكلام ، ويزاحم غيره من الألفاظ ، فيحجب ما كان أولى منه بالبروز ، ثم يلتوى بالخطاب إلى غير وجهته الأصلية الصحيحة ، بل إلى عكس وجهته ، كأن يقلب الجذ مزاحاً ، والمزاح سماجة . هذا في الوقت الذي تتسم فيه ألفاظ أخرى بالتحجّل ، فلا تتقدم إلا بعد أن يمد الكاتب إليها يده ، ثم إنها تتقدم على استحياء . إنها الألفاظ الصادقة . والخلاصة أن الألفاظ ليست مجرد قوالب حيادية ، تنصاع لمطالب المعنى الذي يريده صاحب الخطاب ، ولكنها مشحونة من قبل بالمعنى وبظلال المعنى ، وقادرة على أن تخدع منشاء الخطاب عن المهدف الذي قصد إليه . وهي حين تنجح في خداعه فإنها تزيف الحقيقة . وما أكثر ما ينطوى الخطاب على التزييف والكذب ، نتيجة لضراوة الألفاظ الكاذبة ، التي تحسن خداع منشاء الخطاب نفسه ، قبل أن تندس - من خلاله - في عقول الآخرين فتزيّف وعيهم .

٥ - ٢ إن الممارسة العملية للخطاب ، المصحوبة بالتأمل في

عبارة تعني الإيمان بالقدر ، وتسليم الأمر كله للخالق ؛ ولكنها تعني كذلك أن ما يقدمه الخطيب والبهلوان والواعظ والمهرج (إذا نحن تعاملنا مع هذه الألفاظ نفسها بدلالاتها الظاهرة) ليس إلا ضربا من الخداع والنفاق والعبث ؛ فهي رفض لمسلكتهم ، مستبطن في عبارة مقبولة في ظاهرها ، بل تجرى على الألسن كذلك جريان العبارات الجاهزة . عندئذ لا يعود لهذه العبارة أى ارتباط بدلالاتها الظاهرة على القدرة ، بل ربما كانت في حقيقتها رفضا لهذه الدلالة . وهى بهذه الدلالة الجديدة تصلح - في الوقت نفسه - لأن تكون تعليقا للراوى نفسه ، يرد في موضعه من السياق . وعندئذ نتذكر ما قرره برتراند رسل (راجع ٤ - ٣) من فرق بين المعنى والأثر المقصود إليه . فالراوى يستخدم المعنى الجاهز للعبارة ، ولكنه يقصد إلى إثارة معنى آخر (ولا علاقة مطلقا لهذا الضرب من الاستخدام بفكرة الكناية أو الاستعارة) . وبعبارة أخرى نقول إن اللغة هنا تؤكد قدرتها على تقديم الأيديولوجيا ونقيضها في آن واحد . وإذا كان ذلك النقيض غائبا على مستوى الملفوظ فإنه حاضر على مستوى السياق .

وبعد ، فإن كثيرا من الممارسين للغة على صعيد الكتابة ، سواء أكانوا كتاب مسرح أم روائيين أم شعراء ، قد علمتهم الممارسة الواعية

أشياء كثيرة عن طبيعة اللغة ، أفصحوا عنها في سياق الكتابة الأدبية نفسها ، بل لا يكاد يخلو واحد منهم من الوقوف في مواجهة صريحة معها . وسوف يكون من الطريف حقا تأسيس نظرية في طبيعة اللغة ووظيفتها من خلال تحليل عينات كافية من تلك الأقوال - كتلك التي قدمنا منذ قليل نماذج لها في كتابات يحيى حقى . ولا يقل أهمية عن هذه المواقف الفردية البيانات الأدبية التي أصدرها رواد المدارس والتيارات الأدبية عبر التاريخ ، وبخاصة في العصر الحديث ، كالرمزيين والسيراليين والداديين والعبثيين . إن هؤلاء جميعا قد كونوا لأنفسهم - من خلال الممارسة - تصورات للغة ، تتوازي حيناً وتتقاطع حيناً ، ولكنها حرة أن تصدق جميعا بالنسبة لموضوعها ، أعني أكثر الظواهر تعقيدا في حياة الإنسان . وما أكثر ما نقرأ لديهم عن تعلمهم من اللغة في صورتها المتاحة ، وكيف أنها تكبل عقولهم بقدر ما تستهويهم إليها ، وكيف أنها تغف حائلا بين الإنسان والإنسان ، وبين الإنسان والعالم ، بما تحدثه في أعماقها وأشكالها الجاهزة من استلاب لعقل الإنسان وروحه ، وكيف أنها مسئولة عن اغتراب الإنسان عن نفسه ، وعن الآخرين ، وعن العالم . ولكن سيظل أى تمرد على اللغة إنما يتحقق باللغة كذلك . وهذه - كما قلنا من قبل - هى المفارقة الكبرى .

الهوامش :

- (١) راجع لاستقصاء هذه الفروض والنظريات : Wilson (R): The Miraculous Birth of Language. Guild Books 1941.
- (٢) Ernest Gellner: Words and Things. Penguin Books 1968, p.26.
- (٣) Ibid., p. 27.
- (٤) Ibid., p. 22.
- (٥) Loc. cit.
- (٦) إرنست كاسيرر : الدولة والأسطورة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ ، ص ٣٥.
- (٧) Philip Wheelwright: The Semantic Approach to Myth; in Sebeok, T. A. (ed.): Myth; a symposium. Indiana Univ. Press, 1965 p. 156.
- (٨) Ruthven (K.K): Myth. Methuen & Co., London 1976, p. 33 .
- (٩) نفسه ، ص ٣٣ - ٣٤ .
- (١٠) نفسه ، ص ٣٤ - ٣٥ .
- (١١) Reidar (Th. Christiansen): Myth, Metaphor and Simile; in Sebeok (ed.) op. cit., p.66.
- وانظر أيضا كاسيرر : الدولة والأسطورة ، ص ٤٠ ، حيث يقرر أن العقل البدائي لم يكن يفهم التشبيهات فيها مجازيا ، وأنه كان ينظر إليها على أنها حقائق .
- (١٢) Reidar: Ibid., p.67
- (١٣) هناك مجال لدراسة موسعة لهذا المستوى من الاستخدام اللغوى ، يمكن تأسيسها على كتاب والكنايات العامة مثلا ، الذى صنعه أحمد تيمورباشا . ط ٣ ، ١٩٧٠ .
- (١٤) Wheelwright: op. cit., p.159.
- (١٥) Ibid., p. 163.
- (١٦) Gunter Kress & Robert Hodge: Language as Ideology. R. & K.P. 1981, p.5.
- (١٧) Loc. cit.
- (١٨) Gellner: op.cit., p. 34.
- (١٩) Johannes Engelkamp: Psycholinguistik. Wilhelm Fink Verlag. München 1974, S.60.
- (٢٠) Kress & Hodge: op. cit., p.1.
- (٢١) Ibid., p. 13.
- (٢٢) Loc. cit.
- (٢٣) Ibid., p. 6.
- (٢٤) Loc. cit.
- (٢٥) Engelkamp: op. cit., p. 76.
- (٢٦) Kress & Hodge: Op. cit., p. 7.
- (٢٧) Teun A. Van Dijk: Text and Context/Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse. Longman. New York 1977, p. 196.
- (٢٨) Engelkamp: op. cit., S. 51.
- (٢٩) Ibid., SS. 86-7.
- (٣٠) Colin Biggs: In a Word, Meaning. in David Crystal (ed.): Linguistic Controversies. Edward Arnold, London 1982, pp. 112-3.
- (٣١) Wheelwright: op. cit., p. 157.
- (٣٢) Ibid., pp. 165-6.
- (٣٣) يمثل هذا الاتجاه سامبسون Sampson حيث يذهب إلى أننا جميعا نستخدم اللغة استخداما مجازيا في كل وقت ، وأن ما يصنعه الشعراء هو أنهم يورغون في هذا الاتجاه أكثر مما يصنع أغلبنا . انظر : Biggs: op. cit., p. 114.
- (٣٤) Rolf Kloepper: Poetik und Linguistik. W. Fink Verlag, München 1975, SS. 27-32.
- (٣٥) Wheelwright: op. cit., pp. 163-4.
- (٣٦) Ibid., p. 164.
- (٣٧) Bertrand Russell: An Inquiry into Meaning and Truth. Penguin Books 1962, p. 26.
- (٣٨) Van Dijk: op. cit., pp. 218-9.
- (٣٩) انظر المرجع السابق ، ص ٢٢١ ، حيث يقرر الكاتب أن فعل التأكيد act of assertion لا يقوم على أساس من الجزء الخامل للمعلومة الجديدة في الجملة فحسب ، بل على أساس من الجملة في مجموعها .
- (٤٠) السابق ، ص ٢٢٢ .
- (٤١) يحيى حقى : صبح النوم . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ، ص ٧٧ - ٧٧ .
- (٤٢) نفسه ، ص ٧٩ .

الأدب والأيدولوجيا

كماث أبوديب

١ - إذا قدر لدراسات ميشيل فوكو أن تظل لها قيمة باقية ، بعد أن تهدأ الجلبة التي أحدثتها - وسيظل يحدثها - وسيظل يحدثها لزمن طويل أت - عمله ، فإن أحد جوانب هذه القيمة سيكون دون كبير شك كشفه الفذ لعلاقات القوة ، والارتباط بين القوة والمعرفة ، ولآلية انتشار فاعلية السلطة عبر نسيج الحياة الاجتماعية ، من جهة ، وعبر نسيج التكوين الفكر - نفسى للإنسان الفرد في مجتمع ما ، من جهة أخرى . ويتضمن هذا الكشف مقولة أساسية تكاد تسمح لنا بالقول بأن الأيدولوجيا - وهى تعبير ملازم لعلاقات القوة ولاقتزان القوة بالمعرفة ، وإنتاج السلطة ، وممارسة السيطرة والهيمنة والتحكم - تتغلغل في خفايا الوجود الإنسانى ومطاويه ، كما تنبصم بوضوح على سطوحه الملساء بمجسدة سلطة طاغية وهى سلطة الإنشاء .

وإذا كان لى أن أبالغ قليلاً في رصد أهمية فوكو ، فإننى سأقترح أنه يجلو حقيقة باهرة : هى أنه حتى الهواء الذى نتنشقه في نشاطنا البيولوجى الصرف مشبع بالأيدولوجيا .

٢ - تبدو قائمة في نقطة التقاء بين ما يفترضه ماركس من علاقة للبنية الاقتصادية الإنتاجية بالقوة والسيطرة ، وارتباط القوة بالإنشاء (وذلك أمر ضمنى في حالته ؛ فهو يسمي المكونات التى تنتمى إلى البنية العليا بطريقة محددة : النظم القانونية والميتافيزيقية والدينية والأخلاقية والسياسية والفكرية - وهى تعبر عن نفسها إنشائياً - لكنه لا يستخدم هذا المصطلح لوصفها) وبين إلحاح فوكو الدائب على إفصاح علاقة القوة بالمعرفة عن نفسها في الإنشاء [في جسد النصوص المنطوقة (مكتوبة أو شفوية) التى تنتجها الثقافة] . في نقطة الالتقاء ، بل التوحد . هذه يرسم المكون الأيدولوجى للثقافة والحياة الاجتماعية ، مختلف المنشأ في تصور هذين المفكرين ، لكنه موحد في عطف الفاعلية^(١) .

١ - ٢

ولقد أدرك أهمية هذه النقطة ، لكن على مستوى أقل شمولية ، فولوسينوف حين أكد أن مشكلة العلاقة بين بنية القاعدة والبنية العليا ، وهى إحدى المشكلات الأساسية في الماركسية، كما يقول « ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمسائل في فلسفة اللغة في عدد من النقاط حاسمة الأهمية . . ويمكن أن تفيد إفادة كبيرة في إيجاد حلول لهذه المسائل ،

كنت قد أشرت في مجال آخر إلى أن جوهر عمل فوكو ، في النهاية ، هو أنه يجلو إلى درجة نادرة من التبلور الطبيعة السياسية للحياة البشرية . وقد لا يكون بين اكتشافات الفكر النقدي الحديث ما يضاهي هذا الكشف في أهميته سوى كشف كارل ماركس السابق له للطبيعة الاقتصادية للحياة البشرية . وأود أن أعترف بأننى غير قادر في هذه اللحظة على بلورة علاقة محددة بين كشف ماركس لاقتصادية الوجود الإنسانى وكشف فوكو لسياسة هذا الوجود . لكن يبدو لى بشكل غامض وحدهى ، تقريباً ، أن الثورة الفكرية المقبلة قد تكون تلك الثورة التى تستطيع أن تجد المعادلة التى توحد بين هذين الكشفين : أى بين اقتصادية الوجود البشرى وسياسيته ، بين ماركس وفوكو ، على هذا الصعيد المحدد تماماً ، لا عن طريق كشف علاقة سببية بينهما ، كما يتم في عمل ماركس ، بل عن طريق كشف جدلية العلاقة بينهما ، ونقاط تقاطعهما وافتراقهما ، والعوامل التى تصوغ كلا منهما على حدة ، وتصوغ تشابكهما وتفاعلهما أيضاً .

بيد أن الغموض الذى يحيط بالعلاقة القائمة بين هذين التصورين ليس مطلقاً ؛ فثمة ، في مكان ما ، ملامح تتجل وتختفى ؛ وحين أستطيع في لحظة صفاء فكرى أن أقبض عليها كغمض خاطف فإنها

أو حتى في معالجتها معالجة ذات درجة معقولة من العمق والتوسع... (٢). ويرفض قولوسينوف مفهوم البنية (الآلية الميكانيكية) بوصفه تفسيراً للطريقة التي تختم بها بنية القاعدة الأيديولوجية وتشكلها بها. وتستحق دراسته قدراً كبيراً من العناية في مجال أكثر تخصصاً.

٢ - ٢

وإذا كان ماركس قد استخدم الأيديولوجيا بدلالات مختلفة (٣) وعدها من حيث موقعها من المعرفة العلمية السليمة «وعياً زائفاً»، على حين استخدمها فوكو بدلالة شمولية وصفية وعابدة غالباً، فإن عمل كلا المفكرين يشول في النهاية إلى تأكيد ميل الأيديولوجيا إلى الطغيان على مستوى الفكر والإفصاح في النشاط الثقافي للإنسان (بوصفه نشاطاً فكرياً ومادياً أو عملياً في آن واحد).

والحصول المعقدة - البسيطة لكشفها، هي أن كل إفصاح في التشكيل الثقافي يفيض في بؤرة أيديولوجية، وأن الفرق الذي يقوم بين إفصاح وآخر هو فرق، أولاً، في درجة التجلي لا في الانبثاق عن بؤرة أيديولوجية أو عدم الانبثاق عنها؛ وثانياً في تجسيدهما لسيطرة طبقة حاكمة (ماركس)، أو عدم تجسيدهما لمثل هذه الطبقة (فوكو) ليس صريحاً في حديثه حول هذه النقطة، لكنه - ضمنيًا - يؤمن بشمولية الأيديولوجيا لكل أشكال السلطة، وفي كونها تعبيراً زائفاً يحجب إدراك الحقيقة العلمية (ماركس)، أو كونها تعبيراً عن امتلاك للسلطة، وممارسة لها، غير قابلين للوصف بالزيف أو بالصحة.

٣ -

وعلى حين غلب استخدام مفهوم الأيديولوجيا في التراث الماركسي ضمن أطر عريضة أو واسعة عامة (أي ضمن الأطر التي يبرز فيها دور المذهبية أو المعتقدات الواسعة في التنظيم الاجتماعي)، فإنه في التراث الكتابي الذي خلفته الثورة الفكرية المعاصرة واحد من أكثر المصطلحات شيوعاً (أحياناً بوصفه مجرد مصطلح فحسب دون دلالة دقيقة واضحة)، كما أنه من أشد المفاهيم بروزاً في عمليات التحليل: من دراسة اللغة إلى دراسة فن الطبخ، ومن الحديث عن الثورة الصينية إلى الحديث عن صناعة السباغيتي الإيطالية، ومن مناقشة هندسة بناء مركز بومبيدو في باريس إلى مناقشة طريقة تصنيف فئات الـ punk لشعرهم في شوارع ليفربول وأكسفورد، ومن بحث العلاقة بين الهوامش [العالم المتنامي (الثالث)]، والمركز (الغرب النامي) (٤) على مستويات السياسة والاعتقاد والفكر، إلى الحديث عن علاقة تلميذ الصف الأول، الذي يُلَقَّن نشيداً عن الملك أورثيس الجمهورية، في مدرسة ما في قرية عربية، بالسلطة في تجلياتها الصريحة على رأس الهرم الاجتماعي، وفي تجلياتها الخفية في سلطة الإنشاء المُلقَّن. في ضوء ذلك كله يبدو أن ثمة إمكانية للإسهام بشكل مبدئي في تحديد سمة جوهرية للحياة البشرية تنفرد عن سمتها الآخرين: اقتصاديتها وسياسيتها، وتبادل معها التأثير والتأثر، كما كشفها ماركس وفوكو، هي أن الحياة البشرية في خفيها وجليها حياة أيديولوجية. بيد أنني حين أطلق هذه الصفة في سياق مقارن، أود أن

أشير إلى أنني لا أدعي الآن للطبيعة الأيديولوجية للوجود الإنساني دوراً منافساً (في تأثيرها على صياغة البنى الاجتماعية وعلى التطور التاريخي للمجتمعات البشرية) للدور الذي ينسب ماركس إلى اقتصادية الوجود البشري، بل أعقد المقارنة على مستوى طغيان السمة، وجذريتها في الحياة الإنسانية، وشمولية تأثيرها على الإفصاح الثقافي بشكل خاص، أو على مستوى التصورات واتخاذ المواقف، بشكل عام؛ مع أننا الآن - في الواقع - في وضع يسمح لنا بتقدير أهمية تأثير الأيديولوجيا على الحياة الاقتصادية نفسها بسبب إنجازات الماركسية على وجه الخصوص كما يلاحظ بوتومور (٥)؛ فالتغيرات التي حصلت في روسيا والصين كانت أيديولوجية أولاً ثم اقتصادية ثانياً، ووصول طبقة جديدة إلى الحكم لم يتم نتيجة للتغيرات الاقتصادية بل للتغير الأيديولوجي.

وفي الوقت نفسه تكشف لنا المجتمعات التقليدية كالعهد والعالم العربي مدى التأثير المعوق للأيديولوجيا على الحياة الاقتصادية.

وأود أن أشير إلى أنني أطلق هذه الصفة وأنا أعني تماماً طغيان دعوى (زائفة دون شك) في الثقافة الغربية المعاصرة بشكل خاص بأننا نعيش الآن في عصر ما بعد - الأيديولوجية (Post-Idiological)، بعد أن كان «دانييل بل» قد أعلن في عبارة معروفة له «نهاية الأيديولوجيا» (٦) في أوائل الستينيات، وحاول باحثون من نمطه تأسيس علوم إنسانية جديدة تقوم على أسس مغايرة للفلسفات الكبرى، «الطوباوية»، كما سموها (٧). بل إن هذه الدعوى ذاتها تمثل موقفاً أيديولوجياً يتباه دعاة الليبرالية في وجه المذاهب الاجتماعية في الفكر العالمي. ولقد عبر عدد كبير من الباحثين ضمن هذه الثقافة الغربية نفسها، عن رفضهم الحاد أو اللطيف، لهذه الدعوى. ومن بين أصحاب التعبيرات اللطيفة نسبياً بوتومور، الذي يقول «حتى في عصرنا الذي يزعم أنه عصر ما بعد الأيديولوجيا، لا يمكن النظر إلى مفهوم النخبة بوصفه تشكيلاً عملياً محضاً؛ ذلك بأن كل نظرية، أو تصور لعلم اجتماعي لها قوتها الأيديولوجية نتيجة لتأثيرها على أفكار البشر وأفعالهم في حياتهم اليومية» (٨).

كما جلا تطور العلوم الإنسانية خلال ربع القرن الأخير، زيف دعوى نهاية الأيديولوجيا الذي يتجلى في عودة النظريات الكبرى إلى الطغيان على العلوم الإنسانية، متمثلة في أعمال مفكرين من مثل ألترنير وفوكو وكرون وهابرماس وجادامار وليشى شتراوس، وآخرين غيرهم (٩).

٤ -

يبدأ رولان بارت مقالة شبه مجهولة له (١٠) بعبارة تكشف إلى أي مدى طغى تصور كون الفاعليات الدلالية والنشاط الثقافي نابعين من بؤرة أيديولوجية. وتأتي عبارته هذه في معرض مناقشته لمؤلف موسيقى هو شومان، ومحاولة تحليل شعبيته في ألمانيا وانعدام الحماسة لعمله في فرنسا؛ أي في معرض يبدو بريئاً من مَسَّة الأيديولوجيا، وأقل قابلية لأن يثير في ذهن - بطريقة مباشرة - أي ارتباطات تتعلق بها. يقول بارت:

«إن شومان - بشكل عام - مؤلف للبيانو، والبيانو بوصفه آلة اجتماعية (وكل آلة موسيقية من العود إلى البوق (السكسوفون)

لغوية الوجود / أيدولوجيته

٥ -

بين السمات الثلاث للوجود الإنساني التي ذكرتها قبل قليل ، وخلفها ، تكمن سمة رابعة تنتشر ؛ سمة قد تكون أكثر إثارة للاهتمام والشبهة في آن واحد : هي لغويته . الحياة الإنسانية حياة لغوية : ففي كونها اقتصادية ، لا تستطيع أن تكون كذلك إلا باللغة ، وفي كونها أيدولوجية لا يمكن أن تكون كذلك إلا في اللغة ، وإذا بدا أن ثمة تعارضاً بين اقتصادية الوجود ولغويته ، ورأى البعض تعارضاً بين الفعل والكلمة ، كما رآه تروتسكي الذي وصف الشكليين الروس بأنهم أتباع القديس يوحنا ، وأنهم يؤمنون بأنه : « في البدء كان الكلمة » ، « أما نحن » كما يقول تروتسكي « فإننا نؤمن بأنه في البدء كان الفعل » ثم تبعته الكلمة ظلاً صوتياً له^(١٨) ؛ فإن هذا التعارض ليس إلا تعارضاً وهمياً . ونحن الآن أكثر معرفة من أن نفصل بين القول والفعل ، من جهة ، ومن أن نرى تعارضاً بينهما ، حتى لو فصلنا بينهما من جهة أخرى . (وبعد عمل جرامشي في فلسفة الممارسة "praxis" يصعب علينا كثيراً حتى القيام بمثل هذا الفعل ، إلا تبسيطاً ولاغراض دراسية)^(١٩) .

من هذا الإدراك للغوية الوجود يتوثق أيضاً إدراك أيدولوجيته ؛ لأن اللغة شرط كينونة الأيدولوجيا الأول وشرط تحققها ؛ فلا أيدولوجيا دون لغة . ولقد أدرك ذلك البشر ، ابتداء من التوراة على الأقل ، « في البدء كان الكلمة » ، إلى الفلسفة المعاصرة . فقد عبر فيتجنشتاين عن هذا الإدراك بقوله : إن حدود عالمي هي حدود لغتي . كما عبر عنه سارتر بقوله إن اللغة هي فضاء يسكن فيه ، « وليست شيئاً داخل أملكه » ، بل هي « شيء خارج ذاتي أعيش فيه »^(٢٠) ، ومثل هذين الإدراكين - لكن على مستوى مغاير - الإدراك القرآني المتمثل في أن أول « فعل » أمر به الرسول ، معلناً بداية الوحي « والعمل » هو : « اقرأ » ؛ أي « فعل » متعلق « باللغة » ؛ بالكلمات ؛ وهذا الفعل نفسه يتم في إطار اللغة بشكل كلي : فالقراءة هي « باسم » ربك ؛ (والتسمية فعل لغوي) ، ومرتبطة بفعل الرب « الذي خلق » . و « فعل » الخلق معجزة الخالق ، ووجهها الآخر « علم [الإنسان] بالقلم » . فالخلق من لا شيء : « خلق الإنسان من علق » مقرون تماماً باللغة : « علم [الإنسان] بالقلم » وموضوع على المستوى نفسه الذي توضع هي عليه .

الأيدولوجيا إذن وظيفة من وظائف اللغة ، ولقد ناقش فولومينوف هذه العلاقة الوجودية بينها مناقشة عميقة مفصلة ، خلص فيها إلى نتائج بعيدة الأهمية في دراسة الموضوع ؛ أبرزها ، من وجهة نظر البحث الحالي ، أن اللغة هي المجدد الأيدولوجي الكامل ، وأن الأيدولوجيا لا يمكن أن تفصل عن الحقيقة المادية للعلامة^(٢١) ، وأن كل مجال أيدولوجي هو مجال موحد كلي يستجيب بتركيبه وتكوينه كله لأي تغيير في القاعدة ، وأخيراً أن العلاقة شديدة « التعقيد » بين القاعدة والبنية العليا ، التي تتطلب قدراً ضخماً من المادة المعلوماتية الأولية لمناقشتها ، يمكن أن تضاء إلى درجة عالية عبر ما يُسميه « مادة الكلمة » . وسأعود إلى هذه الدراسة بعد قليل .

تتضمن أيدولوجيا (قد تعرض خلال قرن من الزمان لتطور تاريخي كان شومان ضحيته)^(١١) .

ويبدو عمل بارت تربة خصبة لاجتناء ثمار طغيان تصور أيدولوجيا الحياة البشرية على الفكر المعاصر . فالمفهوم يتخلل هذا العمل من ألفه إلى يائه ، ولا يخفى منه حتى في أكثر نصوص بارت ميلاً إلى الاتجاه إلى التمثل الذائق الصرف للكتابة ، كما يبرز مثلاً في كتابه « لغة النص » .

ففي معرض آخر بعيد هو أيضاً عن المجادلات السياسية والاقتصادية والثقافية العريضة التي ألفنا ظهور مفهوم الأيدولوجيا فيها ، يتحدث بارت عن وجه جزئي من وجوه النشاط الثقافي واصفاً إياه في إطار مفهوم الأيدولوجيا . ها هو ذا بارت يتأمل : « إن متعة النص لا تفضل أيدولوجيا معينة على أخرى ، ومع ذلك فإن هذه الصفاقة لا تنبع من الليبرالية بل من الشذوذ : إن النص وقراءته متفصمان ، وما يتم التغلب عليه هو الوحدة الأخلاقية التي يطالب بها المجتمع كل إنتاج إنساني ، ونحن نقرأ نص (المتعة) كما تطلن ذبابة (طائرة) في فضاء غرفة بانعطافات مفاجئة حاسمة بصورة خادعة متعجلة ولا مجدية ، وتعبّر الأيدولوجيات فوق النص وقراءته كما تعبّر حمرة الشعور بالخجل فوق الوجه ... »^(١٢) .

ويمثل هذه الطريقة أيضاً ، وفي سياق قد يكون آخر ما نتوقعه فيه بروز فكرة الأيدولوجيا ، يعلّق كلودليقي - شتراوس على الدراسات الأنثروبولوجية السابقة لعمله ، من جهة موقفها من العلاقة بين الأسطورة والطقس بقوله :

« من لانج إلى مالبينوفسكي - مروراً بدوركهام وليقي بريل وقان درليو - عُد علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا ... الأسطورة والطقس ، شيئين متبادلين على مستوى غناء الواحد منها عن الآخر . ويرى بعض هؤلاء المفكرين في كل أسطورة الإسقاط الأيدولوجي لطقس من الطقوس ، بحيث يكون غرض الأسطورة هو توفير أساس (يقوم عليه) الطقس »^(١٣) . (التأكيد من عندي) .

وعند كتاب أقل شأنًا ، نفع على رؤية للأيدولوجيا كأمينة في جزئيات لغوية صغيرة ؛ في غط الكتابة سهولة وصعوبة ؛ ففردريك جمن ، مثلاً ، يرد اعتراضاً (متوهماً) عند القاريء الأميركي على صعوبة كتابات أدورنو ، بالقول بأن هذه الصعوبة هادفة ، وأنها تقف نقيضاً للكتابة الأميركية السهلة على مستوى أيدولوجي . وهو يرى أن سهولة الكتابة تأتي لتخدع القاريء أيدولوجيا ، وتوهمه بأن اللغة لا تستحق التفكير فيها ، وأنها تسمح له بالانزلاق على السطح^(١٤) .

وبطريقة معاكسة (أكثر شمولية) ، نرى كتاباً يستخدمون الأيدولوجيا لوصف نظام فكري اجتماعي بأكمله ، فيتحدث لينين مثلاً ، عن « الاشتراكية بوصفها أيدولوجيا الصراع لدى الطبقة العاملة »^(١٥) ، أولوصف مناهج تحليل متكاملة ، فيتحدث هنري لوفيفر عن « الأيدولوجيا البنيوية »^(١٦) ، بل إن كتاباً آخرين ليصفون ديناً بأكمله بأنه « أيدولوجيا »^(١٧) .

فاللغة هي المتجسد الأول للأيديولوجيا بين أشكال النشاط الإنساني المختلفة .

٧ -

لن أبدأ ، مبدئياً ، من أجل اكتناء المكون الأيديولوجي في الكتابة ، إلى نصوص أدبية متميزة ، بل سأجأ إلى نص عادي إلى حد بعيد ؛ لا هوية له ؛ يرد في كتاب مدرسي . وتأليف كتاب مدرسي نموذج باهر لممارسة السلطة : ذلك أنه يستند إلى أنظمة القواعد والقوانين والتصورات ، ويحدد بها ، ويعبر عنها ؛ أي أنه يستند إلى تلك الأنظمة التي أصبح مجتمع ما يرى فيها تجسيدات ثقافته السائدة الرسمية وشريعتها . ولغة الكتابة المدرسية هي ، لهذا السبب ، لغة سلطوية محشوة تماماً بالأيديولوجيا . والنص الذي اختاره هو نص موضوع لطلبة الصف الابتدائي الذين يتعلمون القراءة ، وهو بعنوان « عامل التنظيفات » :

« رأت هند رجلاً ينظف الشارع فسألت أمها : من هذا يا أمي ؟ قالت أمها : هذا عامل التنظيفات يا هند : إنه رجل نشيط ، يستيقظ كل صباح ، يكنس الشارع ، ويجمع القمامة ، ويضعها في صندوق مغطى خوفاً من الذباب الذي يحمل الأمراض . عامل التنظيفات يحافظ على صحتنا ، ويجعل المدينة نظيفة . قالت هند : وأنا أحافظ على النظافة فلا أرمي شيئاً في الطريق » (٢٣) . من الجلي هنا أن منظور المعايير ، والرؤية التي يعبر عنها النص لعامل التنظيفات ، منظور ورؤية أيديولوجيان تماماً ، وهما يكشفان عن أيديولوجيا محددة في تناولها ، ليس لعامل التنظيفات في حد ذاته فحسب ، بل في تناولها له بما هو عضو في طبقة اجتماعية أيضاً ؛ طبقة تحتل مركزاً محدداً في جهاز التنظيم السياسي للمجتمع ؛ أي أنها أيديولوجيا ذات رؤية طبقية للمجتمع . ويكشف النص كذلك عن رؤية محددة لمفاهيم النظافة والصحة والعمل وتقليد الصغار للكبار ، أي تكريس السلطة السائدة ، بوصفها جميعاً قيماً أخلاقية واجتماعية .

وسيكون من غير العادي ، بصفة مطلقة ، أن ترى مثل هذا النص في كتاب مدرسي أميركي ، لكنه من الطبيعي تماماً أن تراه في كتاب مدرسي سوري - أردني مشترك ، يصدر في مرحلة تاريخية محددة من مراحل تطور المجتمع (في سورية بصفة خاصة) ، وتطور علاقات القوى السياسية بين الطبقات . ومن الطبيعي أن تكون وظيفته نشر أيديولوجيا سائدة وبذرها وترسيخها ونقلها - عن طريق عملية التعليم المدرسية وتنشئة الطفل - تاريخياً من الحاضر إلى المستقبل ؛ أي ضمان ديمومتها وسيطرتها . ولعل هذه الوظيفة الأيديولوجية للتعليم أن تكون دائماً وظيفته الجوهرية من حيث هو جهاز اجتماعي للتنظيم تملكه مؤسسة متسلطة هي الدولة أو الطبقة المسيطرة ، أياً كان غمطها الاجتماعي السياسي أو المذهبي أو العقائدي ، تهدف إلى ترسيخه وتأييده عن طريق توريثه جيلاً بعد جيل .

ولقد لاحظت ماركس وظيفة التعليم الأيديولوجية في مقطع مشهور له يقرر فيه أن الطبقة بأكملها تنتج المشاعر والأوهام والعادات الفكرية وتصورات الحياة (التي تنضوي ضمن البنية العليا) وتشكلها من الأساس المادي لحياتها والشروط الاجتماعية التي تتطلب معاً ، وأن الفرد الذي تفيض إليه هذه المكونات (عبر التراث والتقاليد ،

الأدب فعل لغوي . حين ندرك هذه الحقيقة البسيطة ، ونبدأ في استقراء منظوماتها ندرك ، بشكل حاسم ، أن الأدب فعل في فضاء أيديولوجي ، بل ندرك ما هو أبعد أهمية من ذلك بكثير : لأن الأدب على وجه الخصوص فعل لغوي فهو في الآن نفسه ، فعل أيديولوجي . وكما أن الأدب فعل لغوي فإنه كذلك فعل اختيار مستمر .

وإذا كان عمل توماس كون عن « بنية الثورات العلمية » - وهو عنوان كتاب مهم له - يخلو في نهاية المطاف حقيقة أنه ليس ثمة حقائق مستقلة عن النظريات التي تملكها حولها ، ونتيجة لذلك فليس ثمة من طريقة واحدة لرؤية العالم وتصنيفه وشرحه ينبغي على جميع العقلاء أن يقبلوها ، فإن تطور العلوم الإنسانية خلال العشرين سنة السابقة يظهر أن كل اختيار هو صدور عن « موقع » . ومن النادر أن يوجد موقع في النشاط الثقافي الإنساني دون أن يكون موقعاً أيديولوجياً ، أو صادراً عن تكوين أيديولوجي . وليس في نيتي هنا أن أحصر عملية الاختيار والوجود في « موقع » بالكتابة . غير أن الكتابة هي من بين أفعال الاختيار ، أكثرها التصاقاً بمستويين معقدين من مستويات الذات ، وأكثرها تعبيراً عنها ، وهما الوعي - اللاوعي من جهة ، ووجودها الفردي - الجماعي ، من جهة أخرى . وكل كتابة هي لحظة اقتران هذين الوجودين وهذين المستويين ، لحظة تشكل بطرق لا مجال لمناقشتها الآن ، بيد أن من أهمها كون الكتابة تستخدم وسيلة أداء أو وسيطاً (medium) جماعياً (اللغة) من أجل تجسيد تجربة أو ممارسة فردية (وجود المنشئ في العالم وفاعليته فيه) ، وكونها سعياً إلى أن تخلق ضمن الجماعي ، وغيره ، وبه ، جيزاً فردياً للمنشئ - المبدع . ولعل المفارقة في ذلك أن تتمثل في صورتها الحادة في صفتي الإبداع والمبدع نفسيهما ، اللتين تستخدمان بوصفهما أكثر خصائص المنشئ (الفرد) فردية وخصوصية : ذلك بأن المبدع على وجه التحديد ، ليس مبدعاً إلا بالقياس إلى تشكل جماعي لثراث مستقر ، وأن الإبداع عملية لا تملك هوية مستقلة ، معزولة ، ومطلقة ، بل تشتق كينونتها من علاقتها بما أصبح تراثاً جماعياً متشكلاً (٢٤) .

من جهة أخرى - كما ذكرت قبل قليل - فإن كل كتابة هي فعل لغوي ؛ والفعل اللغوي في كل أبعاده فعل اجتماعي ؛ ولذلك فإنه فعل أيديولوجي . (راجع فقرة ٨ لتفصيل هذه النقطة) . ويقتضي هذا المبدأ القول بأننا من أجل أن نفهم علاقة الأدب بالأيديولوجيا ، ينبغي أن ننطلق من فهم دقيق لعلاقة اللغة بالأيديولوجيا ؛ لا من حيث إن اللغة هي مجموعة من العلامات فحسب (والعلامات في حد ذاتها ذوات أيديولوجية) ، بل من حيث هي أيضاً إنشاء - جسد (أو كتلة) من النصوص المنطوقة والمكتوبة (ومن النصوص القابلة لأن تنطق وتكتب) . ولا يمكن للإنسان الذي يسكن داخل « هذا الإنشاء » إلا أن يمتص ما فيه ويتمثله ، برغم أن هذا قد يكون على درجات متفاوتة نسبية . من هنا فإن إدراكنا لكون النص الأدبي فعلاً لغوياً لا يناقض - كما قد يبدو للنظرة السطحية المشككة بتأثير الوله التحيز للمضامين والموضوعات العريضة - قولنا إن النص أيديولوجي ؛ بل إنه ليضئ أعماقه ويبرز الجذور التي تكونه .

الاجتماعية قد اقتضت (في زمنه) على دراسة البعد الأول وهو المضمون .

ويرى الباحث أن لكل مرحلة زمنية ، ولكل مجموعة اجتماعية مخزونها (ريبرتوارها) الخاص من أشكال الكلام للاتصال الأيديولوجي في السلوك الإنساني ، وأن لكل مجموعة (طقس) من الأشكال المتقاربة : أي أن لكل جنس كلامي موضوعات خاصة تتطابق معه ، وأن ثمة وحدة عضوية متداخلة توحد كل شكل تواصل منطوق بموضوعه ، وأن التواصل اللغوي ذو طبيعة تراتبية سلالية ، ترتبط بعلاقات الإنتاج والنظام الاقتصادي - السياسي ، وأن كل علامة لغوية هي تركيب يقوم به أشخاص منظمون اجتماعياً في عملية تفاعلهم . ومن هنا فإن أشكال العلامات مشروطة ومحكومة قبل كل شيء بالتنظيم الاجتماعي للمشاركين المعنيين ، وبالشروط المباشرة التي تحكم تفاعلهم . وحين تتغير هذه الأشكال فإن العلامة تتغير . ويخلص المؤلف من ذلك إلى أن إحدى مهمات دراسة الأيديولوجيا ينبغي أن تكون اقتفاء هذه الحياة الاجتماعية للعلامة اللغوية . وبمنهج كهذا فحسب يمكن أن نجد مشكلة العلاقة بين العلامة والوجود تعبيرها المحسوس . وبذلك فحسب تبرز عملية التشكيل السببي (causal) للعلامة اللغوية من قبل الوجود بوصفها عملية انتقال أصيلة من الوجود إلى العلامة ، أي بوصفها عملية انكسار ديالكتيكي أصيلة للوجود في العلامة اللغوية . ويخلص المؤلف من ذلك كله إلى أن أي عنصر من عناصر الواقع لا يمكن أن يدخل حياة الجماعة ، ويشير رد فعل سيميائي (semiotic) إلا إذا كان مرتبطاً بالمتطلبات السابقة الحيوية الاجتماعية والاقتصادية لوجود الجماعة المعنية ؛ إذ إن على مثل هذا العنصر أن يحدث تماساً من غط ما ، مهما كان ضئيلاً ، بأسس الحياة المادية للجماعة . ولا بد لهذا العنصر أن يكتسب أهمية لمين - فردية قبل أن يصبح قابلاً للتشكل بوصفه علامة ، أي أن ما اكتسب قيمة اجتماعية هو فحسب الذي يدخل عالم الأيديولوجيا ، ويكتسب شغلاً ضمنه ، ويرسخ نفسه فيه . ومن هنا فإن جميع النبرات (أو اللكنات) الأيديولوجية هي ، برغم أن الأفراد هم الذين ينتجونها ، نبرات اجتماعية ، وكل موضوع أيديولوجي مطبوع بطابع اجتماعي .

ويرى فولوسينوف أن من البديهي أن وعي الفرد هو وعي اجتماعي بصورة كلية ومطلقة ، وهو يصل في النهاية إلى نتيجة حاسمة هي أن : «ذات الشروط الاقتصادية التي تدشن عنصراً جديداً ما من الواقع مدخلة إياه إلى المجال الاجتماعي ، وتجعله ذا معنى وشائناً اجتماعياً ، هي بالضبط الشروط التي تخلق أشكال التواصل الأيديولوجي (المعرفية ، والفنية ، والدينية الخ) ، والتي تقوم هي كذلك بتشكيل أشكال التعبير السيميائي» .

وفي دراسته لعلاقة الانعكاس بين العالم والعلامة ، يستخدم الباحث ما وصل إليه من نتائج ليقول إن العالم لا ينعكس في العلامة فقط ، بل إنه ينكسر وينحرف فيها ، وإن ما يحكم هذا الانكسار هو المصالح والاهتمامات الاجتماعية المتقاطعة والمختلفة التوجهات داخل مجتمع العلامات نفسه : أي الصراع الطبقي . وهكذا تصبح العلامة اللغوية حلقة للصراع الطبقي . والعلامة اللغوية متعددة النبرات (أو اللكنات) ، ولأنها كذلك فإنها تحتفظ بحيويتها ؛ إذ إنها في هذه الحالة

والتعليم) قد يتوهم أنها تشكل السبب الحقيقي لسلوكه والمقدمات التي يركز عليها هذا السلوك^(٢٤) .

فولوسينوف : اللغة والأيديولوجيا

- ٨ -

قلت إن الفعل اللغوي هو ، بطبيعة الحال ، فعل أيديولوجي . ولبلورة هذه النقطة سألجأ إلى أحد أهم الأعمال التي تناولت العلاقة بين اللغة والأيديولوجيا ، وهو عمل الباحث الروسي فولوسينوف .

يبدو السؤال الجوهرى لفولوسينوف ، في مناقشة العلاقة بين بنية القاعدة والبنية العليا ، كما يلي :

«كيف يَحْتَم (يَحْدَد ، يقرّر) الوجود الفعلي (القاعدة) العلامة ؟ وكيف تعكس العلامة الوجود وعملية توليده ؟ وكيف تحرفه وتكسره ؟ (refract)»^(٢٥) .

يرى فولوسينوف أن العنصر المهم في العلامة اللغوية بما هي علامة أيديولوجية ليس نفاها بوصفها علامة ، بل حضورها الكلي الشامل اجتماعياً . فالكلمة منخرطة في كل فعل أو تماس بين البشر ، بالمعنى الحرفي «لكل» ؛ في تعاونهم في العمل ، وفي تبادلاتهم الأيديولوجية ، وفي الاحتكاك العارض في الحياة العادية ، وفي العلاقات السياسية ، وهكذا . وتسجل خيوط أيديولوجية لا تحصى ، متخللة لجميع مجالات التفاعل الاجتماعي ، آثارها في الكلمة . ويصل المؤلف من ذلك إلى نتيجة مهمة : هي أن الكلمة هي المؤشر القياسي الأكثر حساسية للتغير الاجتماعي ، وللتغيرات التي ما تزال في طور النمو ، قبل أن يكون لها شكل محدد ، وقبل أن تتمثل وتنظم في أنظمة أيديولوجية منظمة مطردة ومحددة تحديداً كاملاً . والكلمة هي الوسيط (medium) الذي يحدث فيه التعاطف الكمي البطيء لتلك التغيرات التي لم تحقق بعد مكانة أيديولوجية خاصة جديدة ، ولم تنتج بعد تشكلاً أيديولوجياً جديداً ومكتمل النمو . إن الكلمة تملك القدرة على تسجيل مراحل التغير الاجتماعي المؤقتة ، اللطيفة ، البرهية (ص ١٩) .

ويرفض فولوسينوف أي تصورات مثالية للتفاعل اللغوي بين البشر . مؤكداً أن «السيكولوجيا الاجتماعية» التي يعدها بليخانوف ومعظم النقاد الماركسيين الرباط الانتقالي بين النظام الاقتصادي - السياسي والبنية العليا بالمعنى الضيق (العلوم ، الفن ، الأدب وما يشبه ذلك) هي في شكلها الفعلي المادي تفاعل لفظي - لغوي . وهذا التفاعل اللغوي ، في آماده وأشكاله جميعاً ، يتشكل بفعل علاقات الإنتاج ويتحتم بها وبالنظام الاقتصادي - السياسي الذي تشكله هذه العلاقات . ومن أنماط التواصل اللغوي وأشكاله وشروطه ، لا تُشتق أشكال الأداء اللغوي (الكلام) فحسب ، بل موضوعاته كذلك . وفي ضوء مناقشته لمستويات الأداء اللغوي المتعددة ومجالاته ، ولعلاقتها الحميمة بالمواقف الاجتماعية وتسجيلها لأدنى التغيرات فيها ، يستنتج فولوسينوف أن السيكولوجيا الاجتماعية يجب أن تدرس من خلال بعدين : الأول المضمون ، أي الموضوعات المرتبطة بها في نقطة زمنية معينة ؛ والثاني الشكل ، أي أشكال التواصل اللغوي وأنماطه التي تتحقق فيها هذه الموضوعات . ويعلق قائلاً إن دراسة السيكولوجيا

الفكرى ؛ فيتحدث أداموف عن الأيديولوجيا في المسرح بصيغة تعميمية قطعية حين يقول «لا مسرح بدون أيديولوجيا»^(٢٨) ، ويتبع باحث الخلفية الأيديولوجية المتمثلة في موقف شخصية مسرحية محددة عند بريخت ، أو يقوم أدورنو بدراسة أيديولوجيا صناعة الثقافة (Cul- ture Industry) كما تتمثل في السينما والموسيقى^(٢٩) . ويرى باحث ثالث أن الرواية الكلاسيكية كانت تجسيدا لأيديولوجيا الليبرالية الغربية . وسوف تفصل الفقرات القادمة من هذا البحث بعضاً من جوانب هذا النمط من الدراسة ، وتستخلص عدداً من الأسئلة التي ينبغى طرحها في هذا السياق ، كما ستسعى إلى اقتراح مسارات ممكنة لتطوير البحث فيه .

الأدب والأيديولوجيا ، والطبقة السائدة

١٠ -

تؤكد عبارة مهمة لكارل ماركس أن أفكار الطبقة الحاكمة هي في كل العصور الأفكار الحاكمة (المسيطرة) . وقد ولدت هذه العبارة (ومثيلات لها) مقولة طاغية في دراسة الأدب والأيديولوجيا تلح على أن النتاج الأدبي هو ، قطعاً وطبعياً ، تجسيد لفكر الطبقة الحاكمة . وينبغى في السياق الحاضر أن نتساءل : هل هذه الأطروحة سليمة ، وهل تصدق فعلاً على الأدب طبعياً ، وفي كل مرحلة تاريخية ؟

لنفترض ، مبدئياً ، أن الجواب بالإيجاب ؛ فهل تبقى من قيمة على الإطلاق لهذا الاكتشاف بعد لحظة حدوثه مباشرة ؟ ليس ثمة من شك في أن عدم وعينا لكون الأدب يمثل فكر الطبقة الحاكمة يبقينا في مرحلة نقدية نحرم فيها من القدرة على طرح أسئلة شائقة حول الأدب والمجتمع والعلاقة بينهما ، وأتينا في تلك اللحظة التي نكتشف فيها أن الأدب يمثل هذا الفكر نصيب أكثر قدرة على طرح أسئلة جديدة وشائقة حول الأدب والمجتمع والعلاقة بينهما . لكننا بعد تمثل هذا الاكتشاف ، وبعد طرح الأسئلة الجديدة التي يسمح بصياغتها ، نصل إلى نقطة يصبح وعينا فيها لهذه الحقيقة ضئيل الجدوى ، بمعنى أن إدراكنا لكون الأدب في أي مرحلة تاريخية تعبير عن أيديولوجيا الطبقة الحاكمة يصبح إدراكاً لبديهية لا تولد تمايزات كافية في مجال الأدب وعلى مستوى النصوص المنتجة ، أو لا يمكن أن تطور مقولات نقدية جديدة . فالحقيقة الجديدة تصف النتاج الأدبي كله في مرحلة تاريخية معينة ؛ ولأنها كلية الطابع ، شمولية ، فإنها تفقد أهميتها في مجال دراسة الأدب ، (وإن كانت تبقى مهمة في مجالات أخرى) ؛ فهي تصدق على كل النصوص وتوحد بين هذه النصوص في سمة أساسية تتعلق بالبؤرة التي تفيض منها . ولأنها كذلك ، فإنها تصبح غير قابلة للاستخدام بشكل مجد في دراسة النصوص ورصد التمايزات التي تقوم بينها ، أو فهم خصوصية كل منها في وجوده المفرد ، وكشف الخصائص المشتركة بينها على صعيد آخر غير صعيد «الحقيقة» الجديدة - القديمة الآن - التي تؤسس في النهاية المجال الإنتاجي الذي نسميه «الأدب» .

ومن جهة أخرى ، إذا كان الأدب تعبيراً عن أيديولوجيا الطبقة الحاكمة فإنه ليس وحده كذلك ، بل إنه يشترك في هذه الخصيصة ، على الأقل ، مع جميع أشكال النشاط التي تنتمي إلى البنية العليا في

تحتفظ بطبقتها . أما حين تفقد طبقتها فإنها تنحسر إلى ما يشبه الموت ، وتصبح موضوعاً لدراسة فقه اللغة . والعامل الذي يجعل العلامة حيوية هو على وجه التحديد العامل ذاته الذي يجعلها وسيطاً تكسيريًا وتشويهيًا . ذلك بأن الطبقة الحاكمة تجتهد لكي تضيء على العلامة الأيديولوجية شخصية أبدية فوق طبقية (تعلو على الطبقات) من أجل أن تظفيء الصراع بين الأحكام القيمية الاجتماعية التي تحدث في العلامة وتخبئها في الداخل ، وتجعل العلامة بذلك عارية من اللكنة . ولكل علامة لغوية أيديولوجية وجهان ؛ وذلك سر طبيعتها الجدلية الداخلية . ولا تبرز هذه الحقيقة في الكلمة إلا في مراحل الأزمات الاجتماعية والتغيرات الثورية ؛ أما في الأوضاع العادية في الحياة الاجتماعية فإن التناقض الدفين في العلامة لا ينبثق بشكل كُلي ، لأن العلامة الأيديولوجية في أيديولوجيا مرشحة مسيطرة هي دائماً رجعية ، تحاول أن تثبت أو توازن العامل السابق في السديم الجدلي للعمليات المولدة الاجتماعية ، مؤدية بذلك إلى تأكيد حقيقة الأملس بحيث تجعلها حقيقة اليوم . وذلك هو المستول عن الطبيعة الانكسارية والتشويبية للعلامة اللغوية الأيديولوجية ضمن الأيديولوجيا المسيطرة .

ويخلص قولوسينوف إلى القول بأن هذه صورة مشكلة العلاقة بين بنية القاعدة والبنية العليا ، وإلى أن علاقة السببية الآلية بينهما مرفوضة . وعلينا أن نحل محلها تصور علاقة استمرارية جدلية لعملية التغيير ، وهي عملية تتجه دائماً من القاعدة إلى البنية العليا .

٩ -

أما دراسة النص الأدبي على وجه الخصوص ، أو الإنتاج الأدبي بشكل عام ، فإن تتبع أبعاده الأيديولوجية يتراوح بين المجالات العريضة التي تعد فيها الدراسة الأدبية فرعاً من فروع دراسة الأيديولوجيات (باختين) ، التي يتمثل فيها هذا الإنتاج مشابهاً تماماً لإنتاج سلعة اقتصادية ، تنخرط فيها أيدٍ منتجة تعمل بأجور ومصنعين ، ووسائل تسويق ومستهلكين ، وقيمة وفائض قيمة ، وبين المجالات الدقيقة التي يتمثل فيها فعل الإفصاح الأدبي علاقة أيديولوجية غير محددة تحديداً دقيقاً بين المؤلف والمتلقي . وقد يكون أفضل من درس الأدب بوصفه نشاطاً ينتمي إلى المجال الأول ، هو بير ماثيري خصوصاً في كتابه^(٣٠) : *pour une theorie de la production litteraire* ، بعد أن كان فالتر بنجامين وبرتولد بريخت قد أسسا الوعي النقدي بالعمل الأدبي بوصفه إنتاجاً اقتصادياً .

أما النمط الثاني فإنني لا أجد الآن تعبيراً عنه أفضل من تعبير إدوارد سعيد البسيط - لكن البارع - حين يقول نافياً براءة الكتابة والإنشاء :

«إن الإنشاء (discourse) كثيراً ما يضع متحدثاً في مرتبة أعلى من متحدث آخر ، أو كما يظهر [فرائز] قانون ... يعيد تمثيل جغرافية المدينة المستعمرة [التي تنقسم إلى حى للمستعمرين فخم ، نظيف ، مسيطر ، وحى للمستعمرين بئس ، محروم ، خاضع للسيطرة]»^(٣١) .

وبين هذين الطرفين يسود الربط بين الأدب والأيديولوجيا في مجالات متفاوتة تفاوت الجنس الأدبي (المسرح مثلاً) والموقف

بشروط استخدام لغوية ، وتقاليدي فنية ، وتاريخ للكتابة طويل ومتغير ؛ ولذلك كله نتائج مهمة سأناقشها فيما بعد .

١٠ - ١

قد يبدو الحديث عن كون الأدب تعبيراً عن أيديولوجيا الطبقة الحاكمة في ضوء آراء عدد من النقاد الماركسيين غير دقيق ؛ وقد يبدو نسبة المفهوم إلى الماركسية غير سليمة . لكن عدداً من النصوص الماركسية المبكرة يؤكد هذا المفهوم ؛ ففي مقالة تروتسكي التي أشرت إليها سابقاً ، مثلاً ، يناقش المؤلف عملية التطور الأدبي مقرأ بأن الأدب ذو جذور حقيقية في الماضي البشري ، وأنه يمثل التجربة المتراكمة لصناعة الأداء اللغوي ، لكنه يتابع جملة ليقول إن الأدب «يعبر عن الأفكار والمشاعر ، والحالات ، ووجهات النظر والآمال [القائمة] في المرحلة [التاريخية] الجديدة وطبقته الجديدة . وليس بمقدور الإنسان أن يقفز مجاوزاً هذا» (٣١) .

كما أنه يقول في مقطع آخر بشكل لا التباس فيه : «إن الحاجات الفنية الجديدة ، أو المطالب بوجهات نظر أدبية وفنية جديدة ، تحرك بالاعتقاد ، من خلال تطور طبقة جديدة ، كما أن دوافع ثانوية توفر من قبل التغيرات في موقع الطبقة ، تحت تأثير نمو ثروتها وقوتها الثقافية» .

١٠ - ٢

وسواء أكانت هذه المقولة صحيحة ، تاريخياً ، أم لم تكن ، وسواء أكانت قابلة لأن تظل صحيحة في عصر متغير بسرعة مذهلة كمعصرنا ، وفي عصور لاحقة - إذا بقي للإنسانية من عصور لاحقة - فإن ذلك لا ينبغي أن يحجب عن أبصارنا السؤال المهم الذي يظل مطروحاً بالنسبة للأدب وهو مايل : هل من علاقة جوهرية بين كون الأدب المتضمن للفكر السائد - والأيدولوجيا السائدة - هو أدب الطبقة الحاكمة ، وبين أدبية الأدب ؟ وأيا كانت الإجابة عن هذا السؤال المهم فإنها لا ينبغي أن تحجب عن أبصارنا السؤال الأهم : هل هناك موقف متجانس تاريخياً من الأدب السائد ؟ أي هل نظرت الثقافات جميعاً في تاريخها الطويل إلى الأدب المتضمن للفكر السائد النظرة القيمة نفسها ؟

يدولي أن الإجابة عن السؤال الأخير تقع في الجوهر من المشكلة ، مشكلة العلاقة بين الأدب والأيدولوجيا ؛ ذلك أن تاريخ الأدب وتاريخ الثقافات يكشفان عن موقف مثير : هو أن ثمة ميلاً طبعياً إلى حُسنِ الأدب المتضمن للفكر السائد - على الأقل بعد العصر الكلاسيكي - أقل أنواع الأدب أهمية وثناء وجدارة بالعناية والقراءة . وإن تاريخ الحداثة الأدبية منذ الرومانسية ليجلو هذا الميل إلى عَدُّ الأدب الرافض للفكر السائد هو الأكثر جدارة وأهمية (٣٢) . وإذا صحَّ هذا الاستقراء الذي أقدمه ، فإن ما يتضمنه لعلي قدر كبير من الخطورة : وهو أن ثمة تعارضاً بين الأيدولوجيا السائدة والأدب - على الأقل الأدب المتميز . ولا يصدق هذا الحكم على القرنين الماضيين فحسب ، بل إنه ليصدق على مراحل في تاريخ الثقافات أقدم بكثير من الرومانسية الأوروبية .

لقد كان أبو نواس شاعراً عظيماً في أعين معاصريه ، تماماً كما كان

تصور ماركس لها ؛ كالنظم الأخلاقية ، والدينية ، والجمالية ، والقضائية ، والفلسفية .

ومادام الأمر كذلك فإن وعينا لهذه الحقيقة يصبح وعياً للأصول المشتركة بين الأدب وهذه النشاطات جميعاً ، وتوحد بها تماماً وتطابقه معها على هذا الصعيد المحدد : صعيد كونها جميعاً محكومة بعلاقات الإنتاج التي تصنع البنية الأساس للحياة الاجتماعية (ماركس أيضاً) . وهذه الصورة يتفق التمايز بين الأدب والأدب ، ولا يعود إدراكنا للتطابق بين الأدب والنظم القضائية والدينية ، مثلاً ، قادراً على منحنا درجة أعمق من فهم الأدب في خصوصيته - أي في أدبيته . ومن الجلي ، دعماً لاستنتاجي هذا ، أن اكتشافنا للتوحد بين هذه النظم لا يسمح لنا بدراستها جميعاً بوصفها شيئاً واحداً أو بوصفها تمتلك خصائص مشتركة ، كما أنه لا يسمح لنا بدراسة الأدب بالطريقة التي تدرس بها النظم القضائية والأخلاقية والدينية الخ . وينبغي أن يكون جلياً أننا إذا فعلنا ذلك ، أي إذا طورنا منهاجاً موحداً لدراسة هذه النظم جميعاً ، فإن الجدوى ستكون ضئيلة ، لأننا سنصل في نهاية المطاف إلى تأكيد المقولة - الاكتشاف التي انطلقنا منها أصلاً ، وهي أن الأدب وهذه النظم الأخرى جميعاً تنتمي إلى البنية العليا ، وأنها جميعاً محكومة بالشروط السائدة ضمن بنية القاعدة . واكتشاف كهذا للمرة الثانية غير ذي جدوى ، لأنه الآن ليس إلا تكراراً «للاكتشاف» الأول الذي كنا قد حققناه وانطلقنا منه لإنجاز الدراسة التي قمنا بها .

إن مجرد اكتشاف كون الأدب تعبيراً عن أيديولوجيا الطبقة السائدة ، إذن ، ليس بعظيم الأهمية بعد تجاوز صدمة الاكتشاف التي نشعر بها . ومن أجل أن تكون العلاقة بين الأدب والأيدولوجيا على قدر من الأهمية ، ينبغي أن يكون الأدب أكثر من تعبير عن أيديولوجيا الطبقة الحاكمة ، أو ممتلكاً لخصائص أخرى أكثر قابلية لخلق التمايز بين النصوص المفردة نفسها .

والأدب هو بحق كذلك ؛ فالأدب هو تجسيد للصراعات الدائرة باستمرار بين أيديولوجيات متشكلة ضمن البنية الثقافية الاجتماعية ؛ وهو في ذلك تجسيد للصراعات على مستويات أخرى ضمن البنية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية واللغوية . الأدب يكتسب أهميته لا من كونه بنية ذهنية أو مكوناً في البنية العليا ، بل من كونه أحد المكونات الرئيسية للبنية الكلية للحياة الاجتماعية ، يتشابك أو يتفاعل مع المكونات الأخرى لهذه البنية : الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والدينية واللغوية . وهو بهذا التحديد أقرب إلى أن يكون ممارسة ، بالمعنى الذي يتحدث عنه لويس ألتوسير (٣٣) في وصفه لثلاثة أنماط من الممارسة في الحياة الاجتماعية : الاقتصادية والسياسية والأيدولوجية ، من أن يكون نشاطاً ذهنياً تفرزه بنية القاعدة على مستوى البنية العليا . ولعل نقطة الخلاف التي تكمن بين هذه المقولة ومقولة ألتوسير هي أنه يعد الأدب في النهاية أحد مكونات الأيدولوجيا ، أما أنا فإني أعده مكوناً آخر من مكونات البنية يقف جنباً إلى جنب مع مكوناتها الأخرى ، ويدخل في علاقات جدلية يتبادل من خلالها التأثير والتأثير ، والتشكل والتشكيل مع هذه المكونات جميعاً (لكنه في كل ذلك حاصل أيديولوجي) .

ثم إن الأدب ، إلى جانب ذلك كله ، هو فعل لغوي محكوم

على صعيد أنماط الإنتاج . غير أنه يأتي في الوقت نفسه ليلعب دوراً فعالاً في تحسُّس ضرورة هذا التغيير والإلحاح عليه وإحداثه أو الإسراع به واستكمالته . والفكر في هذه الحالة لا يكون فكر الطبقة الحاكمة بل الطبقة المعارضة - المحكومة ؛ الطبقة التي من مصلحتها أن يحدث تغيير ثوري في المجتمع . وهو بهذه الصفة يلعب دور الوعي المكتنَّه لإمكانات التغيير والدعوة إليه وإنجازه ؛ أي أنه يلعب دوراً ثورياً حقيقياً . ومن الجلي أن ما أقوله يؤكد ارتباط الفكر والأدب الثوري بالتناقض الطبقي في المجتمع ، وينفى أن يكون هذا الفكر والأدب قابليْن للتبلور ميتافيزيقياً ، أو نازليْن في سلة من السماء . لكنه في الوقت نفسه يمنح الفكر والأدب دوراً أعمق جدلية وأبعد فاعلية في المجتمع وفي عملية التغيير الثورية فيه بشكل خاص .

في ضوء النقاط السابقة يبدو لي مفهوم الطبقة المسيطرة أو الحاكمة ، والربط الوجودي بين هذه الطبقة والأفكار المسيطرة إشكالياً ، وغير قادر على منحنا قدرة منهجية سليمة على فهم عمليات التغيير التاريخية التي تطرأ على الأدب ، وتفسير مراحل الركود والتقليد الطويلة التي تمر بها الثقافات ، وآلية تشكل الأدب الرفض (أو الأدب الذي يرفض التكيف مع الواقع ويخلق بعد الممكن أو عبارة ماركوزه يخرج على البعد الواحد ويتجه نحو الممكن)^(٣٥) ، ثم الأدب الثوري الحقيقي في مجتمع ما من المجتمعات . ومشكلة هذا المفهوم هي أنه يتعارض مع الطبيعة اللا متجانسة ، والانقسامية ، للمجتمع كما يفهمها ماركس نفسه . فعلى حين تؤدي علاقات الإنتاج والتكوين الطبقي للمجتمع ، على الصعيد الاجتماعي والعلاقات السائدة بين الطبقات ، إلى حالة من الصراع المحتمى المستمر ، الدائم - قوياً كان أو ضعيفاً - أي على حين تملك الطبقات الخاضعة أو المنتجة أو العاملة طاقات ضخمة من الحيوية والصراعية فإنها ، على الصعيد الثقافي - الأيديولوجي ، تبدو في تصور ماركس ، وضمن مفهوم الفكر السائد ، شبحية ، فاقدة لأي قدرة تقريباً على تجسيد نزواتها الصراعية ، وتناقضها مع الطبقة المسيطرة ، وحرها الدائمة ضدها في أشكال فنية - أدبية (أو أيديولوجية عامة) نابضة بالحياة وقادرة على البروز وترسيخ نفسها في ساحة الصراع الأيديولوجي . بكلمات أخرى ، على حين تبدو الطبقة العاملة المحكومة متمردة ، قلقة ، حية ، وفاعلة اجتماعياً ، وعلى حين تقوم هي بعملية الإنتاج الفعلي اقتصادياً ، فإنها تبدو مخسفة وغير منتجة ولا فاعلة ثقافياً . وهذا الخصاء الثقافي - إذا صحَّ أنه يسود - لا يبدو قابلاً لتفجير حركات التحرر والرفض والثورة ، ولا يسمح لنا أن نتوقع بزوغ أي نتاج ثقافي في المجتمع سوى نتاج الطبقة الحاكمة نفسها .

بيد أن ذلك غير صحيح تاريخياً . فالثقافات تحتشد بالأدب الرفض ، المتمرد ، المقاوم ، وبالفكر المناهض ؛ وقد يبلغ من تأثير هذا الأدب (والفكر) في مرحلة تاريخية معينة أنه يصبح الأدب (والفكر) السائد حتى دون أن تحدث ثورة اجتماعية تنقل الطبقة التي يمثلها إلى موقع السيادة والحكم . وقد يحدث العكس تماماً ، وهو أن الطبقة التي تصل إلى السيادة والحكم تظل عاجزة عن تغيير الأدب (والفكر) السائد ، وتبقى أسيرة حياة اجتماعية يسود فيها فكر وأدب تقليديان تماماً .

وقد يعود الخطأ إلى أننا لا ندرس العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا

المعري عظمياً في أعين معاصريه ، وليس ثمة من معنى مقبول للقول بأن أيًا منها كان يمثل فكر الطبقة السائدة في عصره . وليس أبو نواس أو المعري حالتين فريدتين ، بل إنهما مثالان على تيارين ثقافيين . والأمثلة كثيرة على هذا التعارض الذي أحاول أن أتلسمه بين الأيديولوجيا السائدة والأدب المتميز في ثقافتنا وثقافات أخرى غيرها ؛ ومن بين آخر هذه الأمثلة ، الشعر العربي الحديث بعد الحرب العالمية الثانية بشكل خاص .

كيف نفسر هذا التعارض القائم ؟

يبدو لي هنا ، وأنا أطرح ذلك بقدر كبير من الحذر ، أن أطروحة ماركس حول هذه النقطة لا تقدم تفسيراً شافياً كافياً ؛ ذلك أن ماركس بعد تقريره لمقولته المشهورة « إن أفكار الطبقة الحاكمة هي في كل عصر الأفكار الحاكمة »^(٣٦) ، يرى نقطة التعارض التي بلورتها ، ويحجب عن سؤال ضمني يشبه السؤال الذي طرحته هنا ، في مقطع يستحق الاقتباس كاملاً :

« حين يتحدث الناس عن أفكار تثور المجتمع ، فإنهم لا يعدون أن يعبروا عن حقيقة أنه في داخل المجتمع القديم قد خلقت مكونات مجتمع جديد ، وأن انحلال الأفكار القديمة يرافقه بخطى مطابقة انحلال شروط الوجود القديمة . . . »^(٣٧)

في هذا التصور تترافق عمليتان : عملية انحلال شروط الوجود في المجتمع القديم وبروز شروط وجود جديدة ، وعملية انحلال الأفكار القديمة وبروز أفكار جديدة . ويبدو هذا التصور معقولاً وقادراً على تجسيد حركة المجتمعات والتغيير فيها وإدراك الأساس المادي لها ؛ غير أنه يبقى سؤالاً واحداً - لكنه مهم إلى حد بعيد - : هل الأفكار الجديدة ، التي تبرز فتثور المجتمع ، طالعة من لجة الأفكار القديمة ، هي بالضرورة أو في الواقع أفكار طبقة سائدة - حاكمة ؟ أي هل تنقلب علاقة السيادة بين الطبقة الحاكمة القديمة والطبقة المحكومة القديمة أولاً ، وتحل الطبقة الثانية مكان الأولى ، ثم تأتي الأفكار الجديدة على جثمان الأفكار القديمة ؟ وإذا كان ثمة مثل هذه الأولوية والتعاقب الزمني ، فبأي معنى يمكن أن نقول إن الأفكار الجديدة قد ثورت المجتمع ؟ في حين أن عبارة كهذه تعني أن الأفكار قد جاءت مولدة لعملية التغيير والتثوير وليست نتيجة تالية لها ؛ أي أنها جاءت من خارج الطبقة السائدة ونقيضاً لها : من الطبقة الخاضعة وتجسيدا لفكرها .

إن اعتراضى هنا ليس اعتراضاً على أطروحة ماركس الجوهرية : وهي أن الفكر محكوم ومشروط بأنماط (علاقات) الإنتاج السائدة وبشروط الوجود الاجتماعي ، وأنه متغير بتغيرها ؛ بل هو اعتراض على علاقة هذه العملية بسيادة الطبقة ، وعد الفكر السائد حتماً فكر الطبقة الحاكمة من جهة ، وعلى آلية التغيير المتضمنة في هذا التصور ، من جهة ثانية .

في تصوري أن الفكر ذو علاقة جدلية بأمرين : أنماط الإنتاج أولاً ، والطبقة الحاكمة وغيرها من الطبقات ، ثانياً . فالفكر (والأدب) . قد لا يكون فكر الطبقة الحاكمة ، ويكون في الوقت نفسه سائداً على الأقل في مراحل التغيير التاريخية الخامسة . وهو في هذه الحالة يأتي تعبيراً عن تغييرات جذرية ، لكنها ليست بالضرورة شاملة وواضحة

ولذلك يبدو لي أننا بحاجة إلى أربعة أشياء :

- ١ - الفصل النسبي ، لا المطلق ، بين الطبقة السائدة والفكر السائد ، وإبراز دور الفكر المعارض ، فردياً وفتوياً .
- ٢ - تطوير صورة للبنية الاجتماعية يتأكد فيها اللاتجانس والتفاوت والخلخلات والصراعات على المستوى الأيدولوجي (ثم الثقافي - الأدبي) ، كما تتأكد هذه الأشياء على المستوى الاجتماعي ، ضمن الطبقة السائدة وضمن البنية الاجتماعية ؛ أي أننا بحاجة إلى تصور أكثر ديناميكية وجدلية وصخباً من التصور السائد الذي يبدو لي استقراراً جامداً (static) يؤكد وجود نظام ثابت تفصل فيه العناصر المكونة وتغارس أدواراً جامدة .
- ٣ - إبراز الدور الذي تلعبه الطبقات المحكومة ، الخاضعة ، في تشكيل البنية الثقافية (والأيدولوجيا) الكلية ، وكون هذا الدور يدخل إلى بنية الثقافة مكونات ضدية رافضة ، متحدية ، مقاومة ، تصبح جزءاً فاعلاً من البنية تستمر فاعليتها وحركيتها صاعدة ، هابطة ، في مدى تأثيرها ، تبعاً للشروط التي تحكم العلاقات الاجتماعية (والسياسية ، الاقتصادية بشكل خاص) ، وواصله في مفاصل تاريخية معينة إلى هز البنية السائدة وخلخلتها ثم تفكيكها وتثويرها . إن هذا الدور نابع - وجودياً - من كون الطبقة العاملة المحكومة هي الطبقة الأوسع اجتماعياً ، من جهة ، ومن كونها مكوناً فعالاً من مكونات البنية الاجتماعية من جهة أخرى . وكما هي فاعلة اجتماعياً (واقتصادياً بطبيعة الحال) ، فهي فاعلة ثقافياً - أيدولوجياً .
- ٤ - وكما أن دور الطبقة المحكومة العاملة جذري في تشكيل البنية الاجتماعية اقتصادياً (بحيث إنه لا معنى للحديث عن اقتصاد هو اقتصاد الطبقة الحاكمة أو المالكة لوسائل الإنتاج) ؛ فإن دور هذه الطبقة جذري في تشكيل البنية الثقافية (والأيدولوجية بعامة) ، ولا معنى للحديث عن ثقافة هي ثقافة الطبقة الحاكمة بصورة خالصة . ومع أن هذا الدور متغير ، فإنه لا يتمثل فحسب في أن الطبقة العاملة - المحكومة تخلق ثقافتها المميزة ، بل يتمثل إلى درجة أهم في أنها لا تخلق ثقافة متميزة منفصلة عن « البنية الثقافية » - إذا كان لهذا التعبير من معنى في هذا السياق - بل تخلق ثقافة تنبض وتحرك في الداخل ؛ ثقافة مقاومة وتحذ ورفض ، تفرض ، بعلاقاتها الصراعية مع فكر الطبقة الحاكمة ، على هذه الأخيرة أن تواجهها . ومن عملية المواجهة تنبع آليات تعديل وتحوير ، أو نقض واستبدال وتطوير تقوم بها الطبقة الحاكمة (ثقافياً) لكي تستطيع التحكم في عملية المواجهة وتسييرها في خط مصالحها . وهكذا تشكل ثقافة الطبقة المحكومة ضوابط ومقيدات وموجهات لفكر الطبقة الحاكمة . أي أننا أمام بنية ثقافية كلية لا تتألف من مكونات منفصلة مستقلة ولا تكتسب معناها وخصائصها من الوجود المنفصل لفكر سائد حاكم وفكر محكوم خاضع يمثلان طبقتين منفصلتين ، بل تكتسب طبيعتها من العلاقات التي تنشأ بين هذين الفكرين (أو ماهو أكثر

على المستوى الصحيح . بل نموضع دراستهما على مستوى زائف أو محدود المنظور . ففي الثقافة العربية ، مثلاً درجنا على دراسة الأدب على مستوى واحد هو مستوى الإنتاج الأدبي الرسمي ضمن الثقافة الرسمية . والصحيح أن علينا أن ندرس الإنتاج الأدبي في كليته وشموليته ؛ أن ندرس « ثقافة » الشعب وأدبه ، كما تتجسد في الحكايات والسير ، وفي ألف ليلة وليلة ، والنوادر والأخبار وعشرات المجالات الأخرى . وسأعود إلى هذه النقطة فيما بعد .

١٠ - ٣

من جهة أخرى ، يبدو لي مفهوم الطبقة الحاكمة - الفكر الحاكم نموذجاً آلياً (ميكانيكياً) صرفاً ، بالإضافة إلى أنه - كما أشرت - يضيف على الحياة الفكرية درجة عالية جداً من التجانس . ويبدو هذا المفهوم خالياً من أي عملية جدلية ، وكأن المجال الأيدولوجي يخرج على قانون الجدلية الذي وصف ماركس فاعليته على المستوى التاريخي اقتصادياً واجتماعياً .

ومن هذا كله ، يبدو لي أننا ما نزال بحاجة إلى البحث عن مفهومات أكثر دقة وقدرة على وصف العلاقات السائدة ثقافياً وأيدولوجياً بين الطبقات في المجتمع ، وعلى رصد علاقة الفكر السائد بالتركيب الطبقي للمجتمع .

أما السؤال الآخر الذي يفرضه مفهوم الطبقة الحاكمة - الفكر السائد فإنه يتعلق بشمولية الفكر السائد ودرجة تجانسه الداخلية : هل تمتلك الطبقة السائدة تفسيراً كلياً للوجود وموقفاً كلياً منه متجانسين ومحصرين قطعاً بها ؟ هل تمتلك رؤياً للعالم (دون عد هذه الرؤيا مثالية أو لا مادية) وللسلوك الإنساني ، والقيم الأخلاقية والدين والعائلة ، والتنظيم السياسي للمجتمع ، ودور الفرد فيه ، ومكانة المرأة فيه ، والعلاقات الجنسية ، وآداب المائدة والحلال والحرام ... الخ ، متجانسة ، ومتناسقة وكلية شاملة ، يدعن لها جميع الأفراد الذين ينتمون إلى الطبقة ؟ ثم هل تمتد هذه الرؤيا إلى خارج مجال الطبقة السائدة ليدعن لها جميع الأفراد الذين ينتمون إلى طبقات أخرى (الطبقة العاملة) وكأنها رؤياهم هم للعالم ؟ ثم هل تفق الطبقة الحاكمة نفسها خارج مجال الأيدولوجيا بكل مكوناتها مفرزة أفكارها الخاصة دائماً ، غير خاضعة لأفكار ومفاهيم وتصورات تأتي من خارجها ؟ هل تفرز الطبقة الحاكمة ، مثلاً ، فكرها الديني الخاص المتميز عن الفكر الديني لدى الطبقات الأخرى ؟ أم أنها تكون هي أيضاً محكومة بتكوين أيدولوجي فوق (أو خارجي) عليها - من خارجها (يمارس عليها سلطته كما يمارسها على الطبقات المحكومة ، ويجبر فكرها الخاص على التموه والتعديل والتطور ، بل حتى على الانحناء والانكسار أحياناً تحت تأثير ضغوطه العنيفة ؟

إن الإجابة عن هذه الأسئلة بالإيجاب ، كما هو متضمن في دراسات كثيرة ، تعني :

- ١ - الاعتقاد بالتجانس الكامل في البنية الاجتماعية .
- ٢ - الاعتقاد بالتجانس الكامل في الطبقة الحاكمة واستقلالية فكرها الخاص وسلطته الحرة .
- ٣ - إبراز استحالة نشوء أدب مختلف وفكر مختلف ضمن هذه البنية ..

فاعليات متباينة معقدة متفاوتة الحجم والطاقة والدور والمناخ ، كما أنها متباينة على صعيد زمني ، أي على صعيد كونها نابعة من علاقات الإنتاج السائدة في الحاضر أو مرتبطة باستمرار تاريخية لتقاليد (أو أيديولوجيات) ذات عراقة تاريخية (الفكر الديني مثل أساسي هنا ، « وأيديولوجيا » الحياة العائلية مثل آخر) ، كما أنها متباينة أيضا على صعيد مقاومتها للسيطرة أو تعويقها لها أو تدعيمها ، وتعميقها .

وهذا كله دون غيره ، فيما يبدو لي ، نستطيع أن نوضح الأعمال الأدبية ضمن الثقافة ، ونرى أن لبعضها دورا مقاوما للسيطرة ، ثوريا ، وأن ندرك أيضا أن أفرادا (أو فئات) ينتمون إلى الطبقة الحاكمة قد يتجون مثل هذه الأعمال المقاومة لسيطرتها ولفكرها ، ويسهمون في بلورة ثقافة الطبقة الخاضعة المستغلة دون أن يكون أصلهم الطبقي ، بالضرورة ، حائلا بينهم وبين مثل هذا الإسهام أو محدد بصفة مطلقة لانتمائهم الطبقي ، إذ هناك فرق بين الأصل والانتساب الطبقي عميق . ومن الأمثلة المشهورة تاريخيا على هذا الانتقال الانتمائي تولستوي (كما فهمه لينين) وبلزاك (كما فهمه إنجلز) ؛ لكن بينهما ما هو أكثر دلالة بكثير : ماركس نفسه . هل منع ماركس أصله الطبقي (البورجوازي) من أن يصبح مفكر الطبقة العاملة الأولى وبطلها النشط سياسيا وتنظيما ؟

وهل يمكن أن نعد فكر ماركس نفسه نتاجا للطبقة المسيطرة التي كان ينتمي إليها ؟ وكيف كان بإمكان هذا الفكر أن يتطور وينتشر ويقرأ ، ثم يصبح مهيمناً لو أن الأفكار المسيطرة هي دائماً أفكار الطبقة الحاكمة ؟ وهل كانت سيطرة فكر ماركس في روسيا أولاً ثم الصين تعبيراً عن تغيرات سابقة ، وانحلال شروط وجود سابقة على سيادة فكره في روسيا والصين وكوبا . . . الخ ؟

١٠ - ٤

يحتاج النموذج الذي أحاول أن أبلوره إلى توسع على محورين : محور أفقي تزامني ، وشاقولي توالدي (تاريخي) . على المحور الأول يبدو لي أننا ينبغي أن نرى المجتمع الواحد لا بوصفه عالماً مغلقاً مكتملاً بذاته ، بل ضمن بنية أوسع بكثير تتشكل من جميع المجتمعات الأخرى المعاصرة له في العالم . ولقد كان هذا الواقع قائماً في زمن ماركس (مع أنه في تقديري لم يأخذ في الحسبان بشكل كاف إلا على مستوى واحد هو مستوى التوسع الاستعماري ، والاقتصادي منه بشكل خاص) وضمن هذه البنية يجب أن يسمح النموذج بقدر كبير من التفاوت في التصور ، والتباين في التركيب (الاقتصادي والأيديولوجي) بين المجتمعات ، ويسمح ، لذلك ، بأدوار متباينة للمكونات الداخلية الاجتماعية - الاقتصادية والأيديولوجية ضمن كل مجتمع . في مجتمع أول مثلاً ، قد يكون الفكر الديني أعمق تأثيراً منه في مجتمع آخر ، وقد يكون - وهذا هو المهم - أعمق تأثيراً في مرحلة تاريخية معينة من الشروط السائدة ضمن علاقات الإنتاج والبنية الاقتصادية - دون أن يعني هذا القول تدميراً لسلامة تفسير ماركس المادي للتاريخ ؛ ففي حركة تحرير المرأة في المجتمع العربي مثلاً ، يبدو لي أن العوامل النابعة من البنية الاقتصادية وعلاقات الإنتاج أقل أهمية - في فترات تاريخية طويلة - من العوامل النابعة من طغيان أيديولوجيا دينية على الحياة الاجتماعية .

تعددية منها) . وفي هذا القانون الأساسي لآلية العنق (إن العلامات لا تعني بل العلاقات التي تنشأ بينها هي التي تعني) ، ندرك أن العلاقات الصراعية وعلاقات التناقض بين فكر الطبقة الحاكمة وفكر الطبقة المحكومة هي التي تنتج البنية الثقافية (والأيديولوجيا) أي أن هذه البنية هي بنية معدلة أو موسّطة تمثل في النهاية حصيلة الصراعات الدائرة ، باستمرار ، ودون لحظة توقف حقيقية بين « ثقافات » الطبقات . ولأنها كذلك فإنها متحركة دائماً ، ولأنها متحركة دائماً فإنها قد تصل في حركتها إلى نقاط تفجيرية ، إنقلابية أو ثورية ، تصبح فيها أقرب لا إلى ثقافة الطبقة الحاكمة ، بل إلى ثقافة الطبقة المحكومة . وهكذا . . .

أي أننا هنا أمام نموذج حركي ، حيوي ، كلي ، متغير ، متحول . وهذه الصورة نفهم أيضاً كيف تنشأ مراحل الاستقرار والركود والتقليد الطويلة في الثقافات ، إذ نراها مراحل انقطاع وخمود في حركة البنية الثقافية ، بنية الصراعات والتناقضات التي تنتجها العلاقات الاجتماعية (الاقتصادية ، السياسية . . الخ) ، إما بسبب خمول في طاقات الإنتاج لدى المنتجين (ثقافياً واقتصادياً) ، أو بسبب تحول العلاقات القائمة بينهم إلى علاقات قمع وإلغاء ونفي كل بحيث تنعدم فاعلية ثقافة الطبقة العاملة المحكومة في ثقافة الطبقة الحاكمة .

وفي هذا النموذج لا تمتلك أي مكونات دوراً ثابتاً . فعلى الرغم من أهمية العامل الاقتصادي ، فإنه ليس مطلق الدور . إن العوامل الأخرى ، السياسية ، والدينية ، واللغوية - الخ ، ذات أدوار متغيرة ، محكومة في كل مرحلة بشروط سائدة ضمن البنية الاجتماعية ، وبالعلاقات بين هذه المكونات وغيرها من المكونات الأخرى ؛ شروط تمنحها أدواراً بارزة أو ضامرة لا يمكن أن تحدد قبلياً بل تحدد في كل لحظة تاريخية باكتشاف الممارسات الاجتماعية الفعلية وخصائصها وطريقة تكوينها وما يحكمها من مشكلات تواجهها .

وضمن هذا النموذج ينبغي أن نسمح بدرجات عالية من التفاوت ، والتأثيرات المختلفة : الأدبية ودرجة سيطرتها ، التعليم وتطوره ، التأثير الخارجي على الأيديولوجيا الذي تفرزه وسائل الاتصال الحديثة الآن (الراديو ، التلفزيون ، السينما . . الخ) ، والذي يدخل إلى البنية الثقافية تصورات ومفاهيم ليست ، في مرحلة بزوغها على الأقل ، مرتبطة بتطورات في بنية القاعدة بل هي وافدة مرتبطة بنماذج اجتماعية متطورة ، مما يكسبها قيمة ودوراً مهمين (مفهوم الحرية الفردية في المجتمع الرأسمالي الآن مثلاً وتأثيره على فكر الفئات الشابة في مجتمعات الدول المتنامية) ، كما ينبغي أن نسمح بعوامل فردية متباينة ، وبلاستجابات المتباينة لدى الأفراد للبواعث الاجتماعية نفسها وللتجارب ذاتها .

ولا يعني النموذج المطروح هنا نفي مفهوم السيطرة ، بقدر ما يعني البحث عن تصور له أكثر سفسطة وحيوية وقدرة على تفسير المجتمعات المعقدة التي نعيش فيها الآن ، ومنحه طبيعة أكثر تشابكاً وتعقيداً وكلية ، بفضل نسبية عن الطبقة الحاكمة ، وتخفيف درجة الآلية في العلاقة بينه وبينها ، وجعله اجتماعياً ؛ أي تكويناً تسهم

لعل معطيات المناقشة السابقة تؤكد في النهاية جدوى أطروحة بليخانوف التي تقول إن :

« العقلية الاجتماعية لعصر من العصور مشروطة (محكومة) بالعلاقات الاجتماعية (السائدة) في هذا العصر ، وليس ذلك بأكثر جلاء وبروزاً مما هو عليه في تاريخ الفن والأدب »^(٣٦) . والعمل الأدبي ، في هذا التصور تعبير عن طريقة ما في رؤية الواقع ، أي أنه جزء عضوي من تلك الطريقة المسيطرة في رؤية الواقع التي تتمثل في « العقلية الاجتماعية » . والعقلية الاجتماعية ليست إلا الأيديولوجيا ، وهي نتاج العلاقات الاجتماعية المحسوسة التي تنشأ بين البشر في زمان ومكان معينين ، وهي علاقات لا يختارها البشر بحرية بل تكون محكومة بطبيعة أسلوب الإنتاج الاقتصادي ومستوى تطوره .

إن مقطع بليخانوف هذا لا يؤكد مفهوم الطبقة السائدة - الأفكار السائدة - بل العقلية الاجتماعية التي تشكل نتاجاً للعلاقات الاجتماعية المحسوسة ، وهذه العلاقات من غط أكثر تشابكاً وتعقيداً ، وتمثل فاعليات طبقية أوسع بكثير ، وأعمق بكثير من أن تحصر في القول بأنها ببساطة علاقة سيطرة تمارسها الطبقة الحاكمة بإزاء غيرها مولدة بذلك الأفكار السائدة التي تمثل بشكل صاف مصالحها ورؤياها للعالم ولغتها وأدبها الخاصين .

وفي ضوء كل ما تقدم من نقاش يبدو لي أن التطوير الجذري الذي قدمه جرامشي باستخدامه لمفهوم « الهيمنة Hegemony » حاسم الأهمية في فهم الثقافة والعلاقة بين الطبقة الحاكمة والفكر السائد . وإذا فهمنا هيمنة جرامشي بطريقة أكثر حيوية وجدلية وصراعية ، وابتعدنا بها عن مفهوم النظام الراسخ الجامد ، ورأينا أنها قد تكون أيضاً هيمنة الفكر الثوري (الممثل في حزب سياسي منظم) فإنها قد تكون أفضل حل للإشكالية التي بلورتها فيما سبق .

نخلص من المناقشة السابقة كلها إلى نقطة بارزة هي أن الأدب بشكل طبيعي ، أي بمجرد وجوده ، ولأنه أولاً فعل لغوي ، وثانياً ممارسة كتابية لعملية اختيار وموقع ، مشحون بالأيديولوجيا مشرب بها . إنه ينبثق من بؤرة تشكلها وفيضها ؛ إنه يرثها بالمعنى البيولوجي المتمثل في نظرية المورثات . ولنعد هذه النقطة منذ الآن بديهية ما الذي تعنيه هذه البديهية على صعيد فهم الأدب ، في وجوده الكلي المجاوز لمجموع النصوص الأدبية المنتجة ، وفي شكله واستقراره في أجناس أدبية متميزة ، ثم على صعيد فهم النص المفرد ، وعلى صعيد فهم العلاقة بين الأدب - النص والمجتمع ، ثم أخيراً ، على صعيد تطوير نظرية نقدية وتكوين منهج نقدي قادر على التعامل مع هذه المسائل بدرجة عالية من الدقة والشمولية والكفاءة ؟ بديهي أن أول ما تنطوي عليه هذه البديهية الجديدة من نتائج هو أنها غير صالحة لتكوين محكات تميز بين نص أدبي ونص أدبي آخر . فإذا كانت جميع النصوص الأدبية مشحونة بالأيديولوجيا ومحملة بها وحاملة لها فإن أيديولوجيتها هي خصيصة ملازمة لها وجودياً ، ليس بمقدورها الانفكاك عنها أو اتخاذ مواقف إرادية منها . ومن جهة أخرى ، فإن وجود الأيديولوجيا بالمعنى

أما على المستوى التوالدي (التاريخي) فإن النموذج بحاجة إلى درجة من التوسيع ليخرج عن إطار التصور التزامني للمجتمع . وقد يبدو ما سأقوله الآن مجازفة كبيرة ، لكن النموذج الأولي للتركيب الطبقي وعلاقة البنية العليا ببنية القاعدة يبدو متحيزاً نحو نظرة تزامنية (synchronic) تعين المجتمع في اللحظة الحاضرة بشكل أساسي ، مهمة تاريخ التطورات الاجتماعية - السياسية - الدينية - الثقافية (أو الأيديولوجية بعامة) ، أو متجاهلة تأثيرها العميق . وإذا كان ماركس يبرز الأهمية الحاكمة للماضى الاقتصادي فإنه في تقديره لا يسند درجة مماثلة من الأهمية للماضى الأيديولوجي . أما حين نوسع النموذج تاريخياً فإننا نصبح قادرين على السماح لمكونات مثل المؤسسات الاجتماعية المستمرة تاريخياً ، « التراث » الفكري - الديني - والأدبي واللغوي - الثقافي للمجتمع ، بأن تبدو أكثر أهمية في منح البنية الاجتماعية الحاضرة خصائصها المكونة والصراع الطبقي والأيديولوجي شكله المتميز . لقد تجاهل النقد الماركسي التراث الخاص للمجتمع إلى درجة مؤسفة : ونحن الآن بحاجة إلى أن نرى الدور التشكيلي والأساسي الذي يلعبه التراث وطبيعته السلطوية : أي ميله إلى أن يشكل مصدراً رئيسياً من مصادر السلطة التي تدعم قوة القوى المسيطرة اجتماعياً غالباً وترسخها ، لكنها قد تلعب في فترات تاريخية أخرى دور المعارضة الرئيسية للقوى المسيطرة ، إذا كان محتوى سيطرتها وانحيازها وأغراضها يبدو في صورة تهديد لسلطة الماضى الأخلاقية والثقافية والدينية بشكل خاص . ويبدو لي هنا أن العلاقة بين المكون الاقتصادي والمكون التراثي الأيديولوجي أكثر تعقيداً بكثير ، وأجدر بالتحليل والنقاش بدرجات أكبر مما يسمح النموذج الماركسي الأساسي بتحقيقه أو مما حققه فعلاً . ومن بين التعقيدات المهمة للتعقيد الذي أشير إليه أن الفكر المسيطر في المجتمع قد يكون الفكر الذي يشكل تحت ضغط سلطة التراث الهائلة في فترة تاريخية معينة دون أن يكون هذا الفكر بالضرورة فكر الطبقة الحاكمة ، ودون أن تكون ثمة طبقة مهيمنة اقتصادياً تفرز الأيديولوجيا الدينية المسيطرة وتحافظ عليها وتدعمها وترسخها .

وضمن إطار التوسيع الذي وصفته ينبغي أن ندرج أهمية التأثيرات التي يمارسها مجتمع ما على مجتمع آخر ، أو حضارة طاغية مهيمنة على مجتمع صغير أو متنام من جهة ، وأن ندرج التأثيرات التي يمارسها ماضى المجتمع ، والمجتمعات التي دخل معها في علاقات تاريخية ، على أيديولوجيته المسيطرة وعلى الصراع الأيديولوجي الذي يدور فيه .

وبذلك كله يبدو لي أننا نجاوز النموذج الأساسي الذي قدمه ماركس ، والذي يبدو محدوداً لأنه ، من جهة ، يقوم أصلاً على فهم لطبيعة عدد محدود من المجتمعات الغربية البورجوازية - الرأسمالية ، ولا يجاوزها ليدرس المجتمعات المعروفة في العالم ؛ ولأنه ، من جهة أخرى ، لا يسند دوراً أكثر أساسية للتاريخ الكلي للمجتمع الخاص والتاريخ الكلي لعلاقاته مع غيره من المجتمعات ؛ وأخيراً لأنه لا يتشكل في إطار المجتمعات المعقدة المعاصرة التي نعيش فيها ، بكل ما حدث فيها من تطورات جذرية على مستوى البنى الأساس (علاقات الإنتاج وأنماطه ووسائله) ، ضمن المجتمع الواحد ، وعبر المجتمعات المختلفة ، وفيها بينها .

خطورة وأشد إثارة للاهتمام والجدال إلى حد كبير ، مما كانتا عليه سابقاً .

وبهذا التصور الجديد يصبح ممكناً أن اقترح ترجمة « أيديولوجيا » لا بعبارة مثل « علم الأفكار » كما هي الصيغة الحرفية الدقيقة لها ، بل بمصطلح آخر هو « العقائدية » (وهو المصطلح الذي ما زلت شخصياً استخدمه بانتظام منذ ترجمتي للاستشراق^(٣٧) على الأقل) ويمكن أن يطرح مصطلح آخر قريب منه هو « المذهبية » .

١١ -

ما الذي تعنيه الآن عبارة « كل الأدب أيديولوجي » بالنسبة للأسئلة التي طرحتها في مطلع الفقرة السابقة ؟

أولاً ،

هل كل الأدب أيديولوجي بالفعل ؟

وهل الهواء الذي نتنفسه ممزوج بالأيديولوجيا بحق ؟

وهل تراثات العالم الثقافية والأدبية متماثلة متطابقة في سيطرة الأيديولوجيا عليها ؟

وهل المراحل التاريخية جميعاً في ثقافة ما متجانسة من حيث طغيان الأيديولوجيا عليها ؟

وما الحامل الأيديولوجي في الأدب ؟

وكيف تكشف المكون الأيديولوجي في النص ؟

وهل النقد - على وجه التحديد - عملية أيديولوجية ؟

وأسئلة أخرى كثيرة، لا شك أن بعضها ما يزال في رحم المجهول ولن يتبلور إلا بعد قدر كبير من الدراسة المتخصصة ، والإجابة عن بعض الأسئلة المطروحة .

١٢ -

يمكن أن أصوغ الأسئلة السابقة في سؤال مركزي واحد مطروح الآن، لا من وجهة نظر تكوين النص وتشكله في بؤرة الأيديولوجيا ، بل من وجهة نظر التعامل معه أو إيصاله وتلقيه .

حين نعي أن الأدب كله مشحون بالأيديولوجيا، فكيف نقرأ النصوص ؟ والأدب في النهاية مجموعة من النصوص . وكيف نحدد المكون الأيديولوجي فيها ؟ بكلمات أخرى : ما « الحامل » الأيديولوجي في الأدب ؟ وكيف نكتشفه ؟ وما قيمة اكتشافه في دراستنا للنص الأدبي ؟ وليس ثمة إجابة وافية عن هذه الأسئلة الآن . بيد أنني أود أن أقترح هنا تمييزاً بين عدد من المستويات التي يتجلى عليها الحامل الأيديولوجي ، آملاً أن يؤدي مثل هذا التمييز إلى إرساء مرتكزات أساسية تسمح لي بتطوير منهج أكثر دقة وشمولية وتكاملاً لدراسة المشكلة في المستقبل . قلت قبل قليل إن الأدب هو في النهاية مجموعة من النصوص ، بيد أن هذا الكلام ليس دقيقاً تماماً ، وبشكل خاص في معرض مناقشة علاقة معقدة كعلاقة الأدب بالأيديولوجيا لا يقتصر تحليلها على ظواهر نصية ، أو لا يكون تحليلها دائماً نصياً . ولكي أصل بالعبارة إلى درجة أكثر دقة وصلاحيته لمناقشة المشكلة أود أن أتأمل مفهوم « المجموعة »^(٣٨) من النصوص قليلاً .

الأدب بهذه الصيغة المجردة ، ليس شيئاً متحققاً فيزيائياً في نص ، بمعنى أنه ليس ثمة نص في أي مكان في العالم ، يمكن أن نشير إليه

المحدد هنا ، لا يشكل معطى قيمياً ، بل يظل معطى وصفياً ، كما أنه (كنتيجة مبدئية فقط أعود إلى مناقشتها في فقرة مقبلة) لا يتجلى في نص بطريقة يختلف بها ويتميز عن نص آخر . ولكي أجلو الفكرة التي أحاول تكوينها بصورة أفضل يمكن أن ألجأ إلى المقايسة . إن كون كل نص أدبي مشحوناً بالأيديولوجيا يماثل القول بأن كل نص أدبي يستخدم اللغة . أي أن كل نص أدبي هو نص لغوي (أو بمصطلحات عبد القاهر الجرجاني الأنيفة ، إن كل خاتم ذهبي مصنوع من الذهب) ، وفي هذا القول الأخير لا يمكن لهذه البديهية أن تشكل عنصر تمييز بين نص ونص ، أو بين خاتم وخاتم ، ومن ثم لا يمكن لها أن تشكل معطى قيمياً : لا يمكن لنص أن يكون ذا خصائص معينة تختلف عن خصائص نص آخر لمجرد أن اللغة تدخل في تكوينه . على صعيد آخر تختلف تماماً ، تنطوي البديهية « الأدب أيديولوجي » على دلالة محددة للمصطلح « أيديولوجيا » ؛ ففي كل الاتجاهات التي ناقشتها سابقاً تمثل الأيديولوجيا « العقلية الاجتماعية » في وجودها الكلي الشامل ، أو علم دراسة الفكر ، أو عملية التفكير وأنظمتها ، أو ببساطة مجرد امتلاك الإنسان لآلية إنتاج الأفكار ، أو تمثل مجموعة المشاعر والأوهام والتصورات التي تشكلها طبقة اجتماعية ما ، حول نفسها والعالم .

وفي هذه الحالات جميعها فإننا نتحدث ضمناً عن بني فكرية - ثقافية متشكلة ، مكتملة ، قائمة في الواقع ، أو مسيطرة على وجه التحديد ، ونتكلم عن الأدب بوصفه إنتاجاً ضمن هذا الواقع الأيديولوجي المتشكل ؛ ومن هنا استطعنا القول بأن كل الأدب أيديولوجي ، من جهة ، ووصلنا إلى صيغة - اكتشاف هي في نهاية المطاف بديهية لا جدوى كبيرة منها في فهم الأدب أو في تطوير نظرية نقدية .

ومن أجل أن يكون لاكتشافنا أن كل الأدب أيديولوجي أهمية على الصعيدين السابقين ، أو قيمة في الدراسات الثقافية والاجتماعية بشكل عام ، ينبغي أن يكون للمصطلح « أيديولوجيا » دلالات أكثر تحديداً وأكثر ارتباطاً بأنماط معينة من التفكير وبمحتويات معينة للعمليات الفكرية دون غيرها ، وبآليات ممارسة خاصة تصدر عن « الأيديولوجيا » محددة بهذه الطريقة . ويدور في الواقع ، أننا حين نتحدث بشكل عام عن الأيديولوجيا أو خطر الأيديولوجيا أو العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ، ونحن نسند إلى المفهوم أهمية فعلية ، فإننا نعني بالأيديولوجيا شيئاً أكثر صلابة وخطورة من الدلالات العامة المشار إليها سابقاً . فالأيديولوجيا في مثل التعبيرات التي ذكرتها أقرب إلى أن تمثل نظاماً فكرياً يطرح تفسيراً محدداً للإنسان ودوره في المجتمع ، ويسعى إلى فرض مناهج من التنظيم السياسي والاجتماعي والاقتصادي على الواقع بهدف قبولته تبعاً لجهاز تصوري نظري مسبق التشكل نابع من واقع آخر : أي أن الأيديولوجيا هي تلك البنية (النظرية) المتشكلة لدى مجموعة بشرية معينة في المجتمع نتيجة لتراكم مقولات ماضوية الطابع تتعلق بالتنظيم الاجتماعي في أبعاده السياسية والاقتصادية والثقافية ، التي نشأت في زمان ومكان آخرين ، والتي تسعى هذه المجموعة إلى فرضها على الواقع الراهن ، أو صياغة الواقع الراهن ، تبعاً لها وفي إطارها . وبهذا التحديد للأيديولوجيا تنقلب الأمور التي ناقشتها سابقاً، وتصبح عبارة « كل الأدب أيديولوجي » أو « النقد أيديولوجي » عبارة أعمق دلالة أو أبعد

الأجناس الأخرى (تبعاً للوكاش والآن واط) هو أيضاً حامل أيدولوجي . ثم إن ظهور الرواية الجديدة ، ضمن بنية الرواية العالمية ، حامل أيدولوجي ، كما أن بدء تبلور الرواية الجديدة إلى بنية الكتابة الروائية العربية المعاصرة ، هو حامل أيدولوجي .

وعلى مستوى ما قبل النص ، يشكل الأدب قطاعاً تتبلور فيه خصائص « الأدبية » التي تسبق تكوين النص ؛ ويأتى النص ليحقق عدداً من هذه الخصائص فيكون « أدبياً » ، أو لا يحققها ، بل يحقق غيرها فلا يكون أدبياً بل ، مثلاً ، جغرافياً . وهكذا فإن اختيار الكاتب لكتابة نص أدبي هو حامل أيدولوجي (بالمقارنة مع عدم اختياره لكتابة نص علمي - في ثقافة تسودها الكتابة العلمية ، مثلاً) .

وعلى المستوى النصي ، يبدو الشكل هو الحامل الأيدولوجي الأول . والشكل يحمل الأيدولوجيا بطريقتين : إن شكل النص المفرد (الغيرة لآلان روب جرييه أو السفينة لجبرا إبراهيم جبرا) هو حامل أيدولوجي . أما على مستوى تزامني ، فإن مضاعفة شكل النص في نصوص أخرى ، أي تكرار ظهوره ، ونشوء نمط أدبي سائد ، من حيث البنية ، هو أيضاً حامل أيدولوجي (وهو المشلول عن تكوين مدارس أدبية أو اتجاهات متميزة ضمن الأدب في مرحلة زمنية معينة) . ومن هنا كانت دلالة عبارة لوكاش : « إن العنصر الاجتماعي حقاً في الأدب هو الشكل »^(٤١) .

ويبدو لي بديهاً الآن أن نقول إن هذه التجليات للحامل الأيدولوجي مرتبطة جميعها وجودياً بالشروط السائدة ضمن البنية الاجتماعية ، وبالعلاقات التي تنشأ بين البنية الاقتصادية وغيرها من البنى : السياسية ، والثقافية ، والدينية ، والفكرية ، والتصورية ، واللغوية . . الخ .

أما على مستوى ما بعد النص ، فإن الحامل الأيدولوجي يتمثل في علاقة النص المتشكل الآن ببنية الكتابة السائدة ، وتأثيره الفعلي في تغيير هذه البنية ، وخلق شروط جديدة « للأدبية » ولعملية الإنتاج الأدبي التي يمكن أن تتلوه ، أو لا بد أن تتلوه . ولعلنا هنا ندرك قيمة ملاحظة إليوت بأن العمل الجديد حقاً يغير من بنية النظام الآن المتشكل (التراث) ، وأن الحاضر يعدل الماضي ، كما أنه يتعدل به . وعلى هذا المستوى ، فإن أي اختيار تال للنص سيمثل بعداً أيدولوجياً ، ويكون حاملاً أيدولوجياً بلوره النص ، وأصبح الآن متحققاً أو - على الأقل - قابلاً للتحقق في سواء .

بما قلته سابقاً تبرز حقيقة بسيطة لكنها على قدر كبير من الأهمية هي أن الحامل الأيدولوجي أكثر بروزاً في مفاصل التغير التاريخية . ولعل هذا هو ما يميز مختلف المحاولات التي اتجهت إلى الربط بين البنى الاجتماعية والأدب ، منذ ماركس حتى جولدمان ؛ فلقد ركز هؤلاء الباحثون جميعهم على دراسة أعمال أدبية أنتجت في مفاصل التغير التاريخية (الاجتماعية ، الاقتصادية ، الثقافية . . الخ) .

لكن هذا يثير سؤالاً واحداً مهماً ، هل يقتصر بروز الحامل الأيدولوجي على مفاصل التغير ؟ وما الحال - على وجه التحديد - في مراحل الاستقرار الأدبية ؟ وإذا كانت لدينا القدرة المنهجية على دراسة الأدب في مفاصل التغير فحسب ، فما الذي نفعله ، منهجياً ، ونحن

بعبارة « هذا هو الأدب » . ومع أن النص هو السبيل الوحيد لإنتاج الأدب ، فإن الأدب كبنية أكثر سعة ورحابة وأبعد تفاوتاً ولا تنجاساً من النص الواحد ، بل - وهذا هو الأمر الدال - من أي مجموعة من النصوص في العالم . لدينا هنا ظاهرة مهمة هي أن الأدب لانهائي ، أما النصوص فإنها نهائية ، وفي هذا التصور يمكن أن نقول إن وضع نص إلى جانب آخر بالطريقة أ ب ت ث ج ح خ ل ق ن ، يتبع الأدب بوصف هذا الخط لانهائي ، لكن أي خط كهذا لا يستغرق الأدب كله . وهذه الحقيقة جوهرية الأهمية . وهي تسمح لنا بتأمل الأدب من حيث هو تجسد للنصوص على مستويين : شاقولي وأفقي .

فالأدب ليس نتاج تراكم نصي من نمط تراكم الحجارة بعضها فوق بعض لإنتاج بناء ، بل هو شيء أكبر من مجموعة النصوص المتشكلة تعاقبياً ، (أو توالدياً - تاريخياً) منذ جلجامش ، مثلاً ، إلى النص الذي أكتبه الآن ؛ كما أنه أكبر من مجموعة النصوص المتشكلة تزامنيا (أي في اللحظة نفسها ، في مرحلة ثقافية معينة : النصوص التي كتبها العرب مثلاً يوم ١/٦/١٩٨٥ ، أو عام ١٩٨٥ ، أو في العقد الثامن ، وهكذا) .

ويسمح هذا التصور بالقول بأن الأيدولوجيا - الكبسولة التي تحتزن الأدب - لا تتجلى نصياً فحسب ، بل تتجلى على مستويات متعددة تعدد مستويات تجل الأدب ذاته . ولذلك يمكن تخصيص هذه المستويات بأنها :

- ١ - مستوى ما قبل النص .
- ٢ - مستوى النص .
- ٣ - مستوى الفجوات القائمة بين النصوص .
- ٤ - مستوى ما بعد النص .

كما تتجلى الأيدولوجيا على بعدين شاقولي وأفقي .

على البعد الشاقولي تتخذ الأيدولوجيا طبيعة محددة هي التطور واللاتطور ضمن مجال الأدب ، كما يتمثلان في العلاقات النسبية بين الأجناس الأدبية المختلفة من توازي أجناس متعددة ، إلى طغيان جنس واحد عليها ، ثم من ظهور جنس أدبي جديد ضمن بنية الكتابة السائدة ، إلى اختفاء جنس أدبي قديم كان طاغياً سابقاً . كما يتخذ تجل الأيدولوجيا مظهراً آخر هو التطور ضمن الجنس الأدبي الواحد بهذا المعنى تتجلى الأيدولوجيا ، مثلاً ، في نشوء فن الشعر في مرحلة تاريخية ، من جهة ، كما تتجلى في التطورات التي تطرأ عليه بما هو جنس أدبي ، ولكنها تتجلى أيضاً في النمو النسبي لفن الشعر بالقياس إلى الأجناس الأدبية الأخرى ، وفي ظهور أجناس كالرواية تحتل مكانة الشعر التقليدية ضمن بنية الكتابة السائدة^(٤٢) . إن ظهور الملحمة في الأدب اليوناني ، مثلاً حامل أيدولوجي ، لكن انتشار الملحمة ونموها في مقابل عدم نمو القصة القصيرة ، هو أيضاً حامل أيدولوجي (ولقد ناقش ماركس نفسه دلالات طغيان الملحمة عند اليونان ، وأشار إلى عدم إمكان ظهورها في المجتمع البرجوازي الرأسمالي المعاصر له)^(٤٣) .

وبالطريقة نفسها ، فإن ظهور الملحمة وتلاشيها من بنية الكتابة السائدة هو حامل أيدولوجي ، وظهور الرواية في المجتمع اليوناني (تبعاً لتفسير باختين لنشأة الرواية) هو أيضاً حامل أيدولوجي . ولكن صعود الرواية الحديثة في مرحلة صعود البرجوازية وتأثيرها على

نواجه النصوص الأدبية في مراحل الإنتاج الأدبي المستقرة ، أو المستقرة نسبياً ؟

النقد والأيدولوجيا

النقد ومفهوم الشرح - التعليل

١٣ -

قد لا يكون ثمة شك في أن أكثر المحاولات كمالاً لفهم العلاقة بين الأدب والأيدولوجيا (والمجتمع) ، هي تلك التي تمت في إطار الفكر الماركسي ، تطويراً لمقولات جزئية غير مفصلة في كتابات ماركس وإنجلز . ولعل أهم تعبيرات ماركس عن هذه العلاقة تتمثل في المقطعين التاليين اللذين وصف فيهما : أ - العلاقة بين القاعدة المادية للوجود الإنساني والوعي ؛ ب - العلاقة بين البنية الاقتصادية (البنية الأساس - أو بنية القاعدة) والتكوين الأيدولوجي بشكل عام (البنية العليا) (*) .

« يدخل البشر ، خلال الإنتاج الاجتماعي لحياتهم ، في علاقات محددة لا غنى لهم عنها ومستقلة عن إرادتهم ، [وهي] علاقات إنتاج تتراسل (تتطابق) مع مرحلة محددة من تطور قواهم الإنتاجية المادية . والحاصل الكل لعلاقات الإنتاج هذه يكون البنية الاقتصادية للمجتمع ؛ الأساس الحقيقي ، الذي تقوم فوقه (عليه) بنية قانونية وسياسية ، والذي تتراسل (تتطابق) معه أشكال محددة من الوعي الاجتماعي . إن نمط إنتاج الحياة المادية يخلق شروط عملية الحياة الاجتماعية ، والسياسية ، والفكرية (العقلية) بشكل عام . وليس وعي البشر هو ما يحتم / يقرر كينونتهم ، بل ، على العكس ، إن كينونتهم الاجتماعية هي ما تحتم / تقرر وعيهم » (١٣) .

« . . . نبدأ من بشر ناشطين حقيقيين ، وعلى أساس من عملية حياتهم الحقيقية سوف نظهر تطور المنعكسات والأصداء الأيدولوجية لعملية الحياة هذه . . . إن الأخلاق ، والدين ، والميتافيزياء ، وكل ما بقى من الأيدولوجيا ، بالإضافة إلى أشكال الوعي التي تتراسل (تتطابق) معها ، لا تحتفظ ، هكذا ، بأي درجة من الاستقلالية . فهي لا تمتلك تاريخاً ، أو تطوراً ، لكن البشر ، وهم يطورون إنتاجهم المادي ، وتفاعله المادي ، يغيرون أيضاً ، جنباً إلى جنب مع عالمهم الفعلي هذا ، تفكيرهم ونتائج تفكيرهم . وليس الوعي هو ما يحتم / يقرر الحياة ، بل الحياة هي التي تحتم / تقرر الوعي » (١٣) .

واستناداً إلى هذين المقطعين (وصيغ مختلفة لهما) ، بالدرجة الأولى ، وإلى المفاهيم المطروحة فيها ، اتجه النقد الماركسي إلى تأسيس بحث تعليلي ينقب بدأب عن الأصول المادية للأيدولوجيا والإنتاج الأدبي في البنية الاقتصادية وشروط الإنتاج والعلاقات الاجتماعية السائدة في المرحلة الزمنية التي تم فيها هذا الإنتاج . أي أن النقد الماركسي قد ربط (بطريقة مباشرة تقريباً) بين الإنتاج الأدبي ولحظته التاريخية المحددة ، رافضاً أية مقولات تتعلق بالكونية أو الشمولية أو تجاوز اللحظة الحاضرة ، أو قدرة النص الأدبي على البقاء

* استخدمت القوسين () لوضع كلمة بديلة ، والقوسين الحادين [] مع إضافة توضيحية حين تكون الكلمة الأصلية تحتمل كلا الاحتمالين ويكون لهذا الاحتمال أهمية فكرية في فهم النظرة التي يطورها النص .

نتيجة لخصائص تجاوز الخاص إلى العام في تكوينه وفي تكوين الإنسان . وقد نسب هذا النقد مثل هذه المفاهيم إلى الفكر المثالي ، وسعى إلى تفنيدها ودحضها دحضاً قاطعاً . وهذه الصورة يبدو النقد الماركسي دائماً - ١ - نقداً تعليلياً يبحث في إطار العلة والمعلول ، أي في علاقات سببية ، و - ٢ - نقداً مضمونياً (لسبب ليس واضحاً على الإطلاق ، ولا يمثل أكثر من قصور معرفي خطير) . و - ٣ - محكوماً بتصور مسبق ؛ بجهاز نظري لا علاقة له بالعمل الأدبي موضع التحليل نفسه ؛ أي أنه كان نقداً أيدولوجياً خالصاً (بالمعنى الذي حددته في فقرة ١٠ للأيدولوجيا) . و - ٤ - نقداً فصصياً بمعنىين : أ - أنه يفصم العمل الأدبي إلى ثنائية من نمط أو آخر ، ب - يفصم الواقع الذي يقوم بتحليله إلى قسمين : الأول هو العمل الأدبي ، والثاني هو العالم (الاجتماعي - الاقتصادي) الذي أنتج هذا العمل فيه (وغالباً ما أسندت درجة أعلى من الأهمية للثاني على حساب الأول) .

ويسبب هذه المنطلقات والخصائص في تكوينه ، كان الفعل الطاغى في هذا النقد باستمرار هو الفعل « يعزل ، يوضح ، يشرح » ، وكانت مقولته الأساسية هي أنه علينا أن « نعزل ، نشرح ، نوضح » الأدب في إطار الشروط الاجتماعية التي أنتج ضمنها ، ونكشف عن هذه الشروط فيه . وهذه الصورة كان هذا النقد دائماً « تكوينياً » (حتى قبل أن يستخدم جولدسمان مصطلح البنية « التكوينية » لوصفه في الصيغة التي أعطاها هو له) بمعنى محدد هو أنه مشغول دائماً باكتشاف الجذور الاجتماعية للعمل الأدبي . ولا يبدو ثمة غرابة في أن يكون النقد الماركسي قد نما وتطور بهذه الصورة ؛ ذلك أنه هو أيضاً قد نشأ واكتسب أبعاده « التكوينية » في مرحلة تاريخية كان فيها المنهج التعليلي - الشرحي - الإيضاحي منهجاً طاغياً في العلوم الإنسانية . وسأحاول أن أظهر فيما بعد أن منعطفات التحول فيه تتشكل في مرحلة تاريخية تبدأ فيها مناهج أخرى في الطغيان ، وبشكل خاص خلال العقدين الأخيرين مع نمو البنيوية والسيماثية وامتدادهما إلى المجالات المعرفية المختلفة .

١٣ - ١

يسيطر مفهوم التعليل - الشرح على عمل بليخانوف كله ، مثلاً ، بالمعنى المحدد الذي وصفته الآن : كشف الجذور والأصول الاجتماعية (بصيغة عامة) التي ينبع منها العمل الأدبي .

وبرغم أن بعض النقاد الماركسيين قد حاولوا الوصول بهذا المفهوم إلى درجة أكثر لطافة وسفاسة ، فإن العمل الذي يقومون به ما يزال ، بصفة جوهرية ، شرح العمل الأدبي بالمعنى المحدد هنا . فيرفض بيير ماشيري ، مثلاً ، مصطلح التفسير - التأويل ، مفضلاً عليه مصطلح « الشرح » ، التوضيح ، لأن التأويل ، في نظره ، يعني تنقيح النص أو تصحيحه تبعاً لمعيار مثالي لما ينبغي أن يكونه العمل ؛ أي أن التأويل يعني رفض العمل بما هو عليه . ويرى ماشيري أن النقد التأويلي لا يعدو أن يكون « مضاعفة » للنص (أو تكثيراً له) ، يقوم بتعديله أو زيادة درجة « انجباكه » من أجل الاستهلاك السائغ . وهكذا ، فعل حين « يقول هذا النقد قدراً أكبر (من الكلام) عن النص ، فإنه في الواقع يقول عنه قدراً أقل » (١٤) .

ويلتقي تيري إيجلتن تماماً مع ماشيري هنا ، باصفاً على موقفه

وباستخدام هذا المفهوم ، محدداً بطريقة متميزة جديدة ، يكشف جولدمان الكيفية التي يكون بها العمل الأدبي فردياً جماعياً في اللحظة نفسها ، وهو يبدو بذلك كأنه يحل واحدة من أعمق الإشكاليات التي تحللت المناهج الاجتماعية في دراسة الأدب :

« سواء أكان المبدع يقوم بإحكام نظام فلسفي أو كون متخيل من الكائنات الفردية والمواقف المعينة ، فإنه ينقلها على مستوى الفكر التصوري أو الخلق التخييل ، دافعاً إياها إلى درجة بالغة التقدم من التناسق (الانسجام) . وهكذا يحتفظ العمل بشخصية جماعية فردية في آن واحد .

« إن الفئة وحدها قادرة على إحكام مجموع مقولاته متوجه نحو التناسق أي رؤيا للعالم ، لكن الفئة نادراً ما تصل بها - عملياً - لتصل بها أبداً - إلى ذلك المستوى من التناسق الذي تمثله الأعمال الكاملة (للفنان) ؛ فالفرد وحده يستطيع إنجاز ذلك ، والتعبير عنه في مضمون محدد » (٥٣) .

١٣ - ٣

يمكن هنا أن نحدد المجالات الرئيسية التي لعب فيها النقد التعليل بكل أشكاله دوره المتميز .

١ - دراسة مفاصل التغير التي تنتج تطورات ملموسة ضمن الجنس الأدبي الواحد .

٢ - دراسة مفاصل التغير التي تؤدي إلى ظهور جنس أدبي جديد .

٣ - دراسة العلاقة بين النص الأدبي والعالم الاجتماعي ، عن طريق موضوعة هذا العمل (الذي يعد بنية) ، ضمن بنية أوسع ثم بنية أوسع وهكذا ، إلى أن تتشكل حلقة متنامية (دائرياً) من البنى الأدبية والاجتماعية .

٤ - دراسة الشروط الاجتماعية التي تؤدي إلى طغيان جنس أدبي دون آخر .

٥ - دراسة تشكل المذاهب الأدبية وشيوعها وطغيانها .

ومن الواضح تماماً أن هذه الأنماط جميعاً ، باستثناء مرحلة من مراحل العمل التحليل في رقم (٣) ، تنتمي إلى غط من الدراسة النقدية يمكن أن يوصف بأنه يمثل دراسة « النص » في علاقاته الخارجية . أما الاستثناء المشار إليه فإن امتياز الفعل هو أنه يبدأ أصلاً بمحاولة لدراسة « النص » في علاقاته الداخلية ، (ويلتقي بذلك مع مناهج أخرى كثيرة تعد هذا النمط من النشاط النقدي النمط الوحيد ، أو المركزي الذي يستحق اسم النقد) ويحاول تأسيس نقطة توحيد ، أو تقاطع ، بين هذين النمطين من الدراسة ، وبين الماركسية والبنوية ، على الأقل في الفهم الشائع لها كما تمثلتا في الكتابات الأوروبية بشكل خاص . وإنه لأمر له دلالة الواضحة أن يحدث هذا الفصل التغيري الجوهرى في النقد التعليل في المرحلة التاريخية التي نطغى فيها البنيوية في الدراسات الإنسانية ودراسة الأدب .

١٤ -

يسمح النموذج الذي قدمه ماركس ، في بساطة زائدة ، بنشوء تفسير له يفترض أن العلاقة بين بنية القاعدة والبنية العليا هي علاقة

انعكاس آلي ، أو علاقة توليد سببية . وهكذا تبلورت هذه العلاقة بالفعل في أعمال مفكرين ماركسيين كثيرين ، ومن بين أبرزهم بوخارين ، الذي قارن العلاقة بين البنيتين بما يحدث في العلوم الفيزيائية (٥٤) . وبرغم الجهد الضخم الذي قام به جرامشي لتدمير هذا التصور الآلي الذي ينفي جوهر الجدلية (الديالكتيك) في رأيه نفياً تاماً ، فإن الاستخدام الشائع للنموذج الماركسي - من الجهة التطبيقية على وجه الخصوص - ما يزال آلياً ، وبشكل خاص في الدراسات العربية للموضوع .

ويبدو لي أن الخطأ ليس خطأ المفسرين وحدهم ، بل إنه يرجع إلى احتمال وجود عامل آخر كامن في النموذج نفسه .

ولعل أخطر ما في النموذج أنه قار سكوني (static) في النقطة الزمنية التي يوضع عليها نفسه ، أي أنه فو زمن واحد متجانس كلي .

فهو يقع على نقطة استقرار فيها كل شيء على هيئة محددة : البنية الأساس شكلتها شروط محددة وعلاقات محددة للإنتاج ، وقامت هي كذلك بتوليد بنية عليا : فكر ، وفلسفة ، وقوانين ، وأدب ، ونظام سياسي . ومن جهة أخرى فإن للبنية الأساس ، في هذه اللحظة ، طبيعة المتجانس بصفة كلية : فهي وحيدة التركيب ، تمثل علاقات إنتاج من نمط متجانس واحد ومتعادل الأجزاء تماماً ، بحيث إننا لا نستطيع أن نتحدث عن أجزاء ، بل عن الكل . وهذا الكل مصهور كالسبيكة ، نقي المتجانس تماماً ؛ ولذلك فإنه يولد أيديولوجيا متجانسة ، كلية ، لا أجزاء فيها . وحين ينطلق ماركس بعد ذلك إلى الحديث عن عملية التغير التاريخية ، فإنه يوحى بأن هذا التغير الذي يطرأ على البنية الأساس هو تغير كلي من جهة ، ومتجانس من جهة أخرى . ولذلك فإن من الطبيعي أن يكون ما يولده على صعيد البنية العليا أيضاً متجانساً كلياً . (مع أنه يقر بوجود تفاوت زمني بين التغير على مستوى البنية الأساس والتغير على مستوى البنية العليا) (٥٥) .

ويبدو لي أن النموذج التصوري المشلول عن هذا النموذج الذي طوره ماركس ، هو صورة العمل : رب العمل والعمال وعلاقات الإنتاج والسلع المنتجة . ولأن النموذج يملك هذه الخصائص فإنه لذلك يسمح بتفسير آلي ، لا لأن المفسر يفرض عليه تصوراً آلياً . ولهذا تصبح معركة جرامشي أكثر صعوبة إلى حد بعيد ، ولا تؤدي إلى نسف للتفسير الآلي للنموذج .

وما أود أن أطوره هنا هو نموذج للعلاقة بين البنية الاقتصادية (ولنسمها بنية القاعدة) والبنية اللا اقتصادية (ولنسمها البنية العليا) ، ينطلق من الإقرار الملزم بدور البنية الاقتصادية الجذري في تشكيل البنية اللا اقتصادية ، لكنه : أولاً ؛ يتصور هذا الدور قبضاً من الحركة الدائمة في اتجاهين لا اتجاه واحد ، أي من البنية الأولى إلى الثانية ومن الثانية إلى الأولى . وثانياً ؛ يتصور البنية الأساس لامتجانسة ، محتوية على شروط إنتاج وعلاقات إنتاج متفاوتة النمو ، بل متناقضة أحياناً ، لأنها ليست علاقات في معمل ، بل في مجتمع كلي متفاوت ، ومتناقض ، ولا متجانس ، تملأه قوى مختلفة ، متنوعة متضاربة ، ومصالح من هذا النمط كذلك . ثالثاً ؛ يتصور حركة التشكيل التي تنطلق من بنية القاعدة متفاوتة زمنياً ؛ أي أن حركة ما حركة تبدأ في اللحظة (A) على حين تبدأ حركة أخرى في اللحظة (H) ، وتبدأ حركة ثالثة في اللحظة (L) وهكذا . وما لدينا هو تركيب

عناصر فردية وذاتية ، وكم (كتلة) عناصر موضوعية مادية يكون المفرد فيها دائماً في علاقة ناشطة (٥٧) .

ولهذه الأسباب جميعاً ، آمن جرامشي - بعمق - بدور المثقف العضوي ، لا بوصفه خطياً ، بل بوصفه ممارساً على المستوى العمل الفعل ، ومرتباً ارتباطاً جذرياً بالجمهير ، في عملية تهدف إلى التغيير الجذري للنظام الكلي للعلاقات الفكرية والأخلاقية ، كما تهدف في نهاية المطاف إلى التغيير الاقتصادي - الاجتماعي - السياسي . ولهذا الدور أهمية شبه مطلقة في مراحل اكتساب الطبقة للهيمنة ؛ لأن هذا الاكتساب عملية تربوية ؛ والمثقف هو صاحب الدور الجوهرى في هذه العملية . ويستند هذا التصور عند جرامشي إلى فهمه الجدلي للعلاقة بين البنية الأساس والبنية العليا ، فهو يرفض الفهم الآلى لهذه العلاقة ويسميه « طفولية بدائية » ، ويؤكد أن هذه العلاقة هي علاقة تفاعل متبادل ، أى أن الأيدولوجيا تؤثر في البنية الأساس تأثيراً عميقاً أيضاً . ويتجلى هذا التأثير ، في وجه من وجوهه ، في أن إدراك كون الشروط الموضوعية المادية قد وصلت إلى نقطة أصبحت الثورة فيها ممكنة ، إنما يعتمد على تحليل فكري صحيح ، وعلى أيدولوجيا شاملة كلية تعطي « انعكاساً عقلياً للتناقضات في البنية ، [تمثل] وجود الشروط الموضوعية لتثوير الممارسة (praxis) » (٥٨) .

ومن هذا التطور يؤكد جرامشي أن البشر فاعلون في الحياة الاجتماعية وليسوا متلقين خاضعين لحتمية تاريخية ذات صيرورة منعزلة عن إرادتهم . إن الإرادة الإنسانية هي التي تسمح للإنسان بأن يكون جزءاً من العملية الجدلية التي تتم بين القوى المتصارعة في المجتمع والتاريخ .

يبقى جانب أخير على درجة حاسمة من الأهمية بالنسبة لموضوع هذا البحث بشكل خاص : وهو تأكيدى اللاتفاوت واللاتجانس والتناقضات والتأثيرات المتبادلة ضمن البنية الواحدة .

إن هذا التأكيد يصدق على البنية الأساس كما يصدق على البنية العليا . وذلك وحده يسمح لنا بفهم العلاقة بين الأدب والأيدولوجيا فهماً جديداً ؛ فهنا ينتهيان معا إلى البنية العليا ، وينضوى الأول ضمن الثانية . والنموذج التقليدي يشعر بتجانس تأثير البنية الأساس عليهما معا ، بهذه الطريقة ؛ أما في التصور المطروح الآن ، فإن ما يحكم العلاقة بينهما قد يكون التفاوت ، واللاتجانس ، والتناقض ؛ كما قد يكون العكس تماماً . وبهذه الصورة ، لا يكون الأدب بالضرورة إعادة إنتاج للأيدولوجيا ، بل إنه قد يكون نقبضاً لها أو متفاوتاً معها أولاً متزامناً مع عناصرها الأخرى ، مع تبلورها وطغيانها . كما أن النموذج يسمح بتأكيد علاقة تفاعل عميقة الأثر بين الأدب والمكونات الأخرى ضمن البنية العليا : الفلسفة ، والقوانين ، والسياسة . الخ . وبتأكيد هذه العلاقة ، نفهم تأثير الأدب في مراحل تاريخية كثيرة ، لا بالشروط السائدة ضمن البنية الأساس فحسب ، بل ، وأحياناً بالدرجة الأولى ، بالاتجاهات التي تتحرك ضمن البنية العليا : الفكر الدينى ، مثلاً ، أو الفلسفة ، أو الفكر السياسى . ولعل ظهور الحركات التي تنتشر عبر فروع معرفة مختلفة أن يكون أكمل تجل لهذه الظاهرة ، وأن يقدم دليلاً على صدق التصور المطروح في آن واحد . (هل الرومانسية حركة أدبية ؟ هل ماسمى « الحداثة » حركة أدبية فحسب ؟ الخ) . ويسمح لنا هذا التصور بتحقيق فهم أفضل

لا نهائى من الحركات الدائبة . ورابعاً ؛ يتصور الحركات متقاطعة دائماً في كلا الاتجاهين ، وبهذا التقاطع فإن الحركة العائدة من البنية العليا تتقاطع مع تشكيل الحركة الصاعدة من البنية الأساس وتؤثر فيه ، وهكذا ، في نموذج حركى دائب غير قار . خامساً ؛ يتصور النموذج موضوعاً لا في لحظة زمنية واحدة ، بل على مستويات زمنية مختلفة .

وهو ، بكل ذلك ، تصور جدلى حقيقى ، بالمعنى الماركسي للجدلية في روحه . وإذا كان لي أن أحاول شرح النموذجين تخطيطياً ، فإن من الممكن أن يمثل كما في الشكلين الواردين في نهاية المقال ص (٨٦) .

وما يعنيه هذا التصور هو أن البنية العليا نفسها ليست متجانسة ، أو كلية ، بل هي متفاوتة متناقضة داخلياً ، متعددة الأجزاء والمكونات . وتبعاً لهذا التصور ، تكون حركة التوليد متبادلة بين مكونات البنية : إذ تفعل الأيدولوجيا ، في مكونات منها ، بنية القاعدة ، وتعزل ، بذلك ، مكونات في بنية القاعدة أو تجبرها على التغير ؛ وتقوم مكونات في بنية القاعدة بتوليد مكونات في البنية العليا . وتتبادل كل من هذه المكونات مع المكونات الأخرى ضمن البنية الواحدة ، ومع المكونات في البنية الأخرى ، التفاعل الدائم ؛ وتكون السمة الأساسية لكلا البنيتين ، بهذه الطريقة ، الحركية الدائمة ، والتشكيل الدائم ، والتعديل والتحويل والتغير الدائم . وتبعاً لهذا التصور ، نستطيع أن نتصور أن البنية العليا قد تلعب دوراً مقاوماً لما يتم من تغييرات ضمن البنية الأساس ، كما قد تلعب دوراً معدلاً ، وأن ذلك كله قديماً في حقبة زمنية مختلفة .

وفي إطار نموذج كهذا يمكن أن ندرك دلالة مقاطع متعددة عند ماركس وإنجلز لا تبدو قابلة للاتساق مع النموذج التقليدى .

أولها ؛ مقطع إنجلز الذى يرفض فيه بإصرار واضح الإقرار بأن المكون الاقتصادى هو الوحيد المحدد للصراعات التاريخية ، ويلح على أن مكونات البنية العليا تفوق العنصر الاقتصادى في التأثير أحياناً ، وثانيها هو التصور الجينى عند ماركس لتفاوت التغير ومستوياته ولزوغ الجديد من رحم القديم :

« ليس ثمة نظام اجتماعى واحد يندثر قبل أن تتطور جميع قوى الإنتاج التي لها متسع فيه ؛ ولا تظهر علاقات إنتاج جديدة أعلى أبداً قبل أن تنضج الشروط المادية (اللازمة) لوجودها في رحم المجتمع القديم » (٥٩) .

ولقد كان إدراك هذه الطبيعة متفاوتة للتطور وراء إحساس جرامشي بتعدد المواقف التاريخية كلها ، ورفضه للإقرار بفورية التغيرات على مستوى البنية العليا (تماماً كما كان ماركس نفسه وإنجلز قد رفضا الإقرار بها) ، وتنميته لمفهوم « الحركة العضوية » والحركة المفارقة المؤقتة ، في التاريخ ، ثم لمفهوم « الكتلة التاريخية » - الإنسان من حيث هو ذات فردية خالصة ذاتية ، وكتلة مادية موضوعية :

« ينبغى أن يتصور الإنسان بوصفه كتلة تاريخية [مركبة] من

الصيغة الموحدة ، بل إن الأدق أن نتحدث عن مكونات أيديولوجية () ، ولو كانت خالصة ، دون تحويل اللغة الفنية لها ، لما كانت أدبا ، بل تاريخاً أو فلسفة أو علم اجتماع ... الخ .

ولأن الأدب كذلك فإنه يحقق توازناً داخلياً (في نماذج الناصجة على الأقل) في تصوير المكون الأيديولوجي مكوناً لغوياً فنياً .

فالأيديولوجيا الموصلة فيه تكتسب تجسدها في لغة متميزة ، أو صور شعرية متميزة ، أو تقنية معينة ، أو تركيب معين ، أو فن سردي خاص ؛ ومن خلال تحقق لشروط محددة تفرضها الكتابة ، والجنس الأدبي ، وتاريخ تطور الشكل ، وقوانينه الداخلية ، والعلاقة بين الجنس الأدبي وغيره من الأجناس ... الخ .

(وينبغي أن نأخذ في الحسبان ، في هذا كله ، الشروط الداخلية لتكوين الجنس الأدبي ؛ أي أنه علينا أن نتوقع درجة عالية من التنوع واللاتجانس في طبيعة المكونات الموصلة للأيديولوجيا وتقنيات التوسيط إذ إن ما يحدث ضمن الشعر يختلف عما يحدث ضمن الرواية أو المسرح ، وهكذا) .

ولأن الأدب كذلك ، فإن فاعليته مزدوجة ، بخلاف الأيديولوجيا التي تمتلك فاعلية وحيدة البعد . وفاعلية الأدب مزدوجة بمعنى أنها أيديولوجيا فنية ؛ فهي تثوير ، مثلاً ، ضمن اللغة والتطور الفني . كما أنها تثوير ضمن فعل التغيير الأيديولوجي والاجتماعي .

وبهذه الصيغة لا يكون الأدب بنية ذهنية ، بل ممارسة مرتبطة مادياً بالواقع وفاعلة فيه بكل أبعاده . فلا يمكن أن نفصل ، مثلاً ، بين الأيديولوجيا التي تحكم موقع المرأة في المجتمع والقيم الأخلاقية المرتبطة بالجنس ، والسلوك الجنسي للبشر فيه ، والعلاقات المادية التي تنشأ فيه بين الرجال والنساء من جهة ، والأعمال الأدبية التي تتناول هذه العلاقات وهذا السلوك وهذه القيم من جهة أخرى ، من حيث تركيب الجملة فيها وتركيبها الكل وصورها الشعرية وتنمية الشخصية الروائية ... الخ .

وإذا كانت المادية التاريخية في تفسير تقليدي لها ، قبل جرامشي بشكل خاص ، قد رفضت إقرار نسبة الفاعلية إلى الأيديولوجيا ، وجعلت الشروط المادية هي الفاعل المكون في التاريخ ، فإنها كانت بذلك تنزع عن الأدب أيضاً فاعليته . ولقد كانت هذه باستمرار إحدى إشكالياتها ونقاط ضعفها الأساسية . أما حين نرى الأيديولوجيا فاعلة كما يراها جرامشي ، حتى على مستوى التغيير الاجتماعي ، والأدب بصفته أيديولوجيا موصلة فنياً ، فإننا ننسب للأدب فاعلية حقيقية . وبهذا التصور فإننا نكون أكثر التصاقاً بما طرحه إنجلز في مقطع - أشرت إليه سابقاً - بعيد الأهمية (لكنه لم يترك ، فيما يبدو ، من الأثر ما يستحق أن يتركه) يؤكد فيه أنه لا هو ولا ماركس حصراً الفاعلية في التاريخ في العامل الاقتصادي ، بل عداه واحداً من مجموعة من العناصر الفاعلة . يقول إنجلز بوضوح قاطع :

« تبعاً للتصور المادي للتاريخ ، فإن العنصر المحتم (المحدد) في النهاية في التاريخ ، هو إنتاج الحياة الحقيقية وإعادة إنتاجها . ولم نؤكد ، لا ماركس ولا أنا أكثر من هذا . ومن هنا ، فلماذا حُرف أحدهم هذا القول ليقول إن العنصر الاقتصادي هو العنصر الوحيد المحتم ، فإنه يحول مقولتنا إلى عبارة تجريدية ، وفارغة من المعنى ،

للعلاقة بين الأدب والدين ، مثلاً : هل يمكن أن نفهم تطور الأدب العربي بعد ظهور الإسلام بمعزل عن العلاقات (الانصهارية - القمعية والصراعية العدائية) بين الفكر الديني الطاغى والفن ؟ وهل كان تأثير هذه العلاقات أقل أهمية من تأثير المتغيرات ضمن شروط الإنتاج وعلاقاته المتشكلة ضمن بنية القاعدة ؟ أم أننا هنا أمام حالة تتفوق فيها البنية العليا في تأثيرها حتى على المكون الاقتصادي ، الأمر الذي قال إنجلز إنه من الممكن أن يحدث ؟

- ١٥ -

إننا إذ نرفض مقولة الانعكاس التقليدية ونطور نموذجاً جديداً لفهم العلاقة بين بنية القاعدة والبنية العليا ، من جهة ، ومكونات البنية العليا نفسها ، من جهة أخرى ، فإننا نصبح في وضع يسمح لنا ببلورة أطروحة مبدئية حول علاقة الأدب بالأيديولوجيا ، ضمن البنية العليا ، تنطلق من عدد مظاهر الفكر وتحليلاته جميعها مرتبطة بعلاقة جدلية مع الواقع المادي ، بما فيه من وسائل إنتاج ، وأنماط إنتاج ، وعلاقات اجتماعية (اقتصادية ، طبقية) . ويبدو لي أن بالإمكان الآن طرح الصيغة التالية لتأملها في المستقبل واكتناه قدرتها على تفسير الظواهر المعقدة التي تواجهنا في دراسة الأدب وعلاقته بالأيديولوجيا وبالمجتمع .

الأيديولوجيا تكوين لا متجانس تنتج علاقات جدلية بين المادة والإدراك . والأيديولوجيا لا تشكل دفعة واحدة كأنها جهاز ينتج مصنع فوري ، بل تتكون بآليات متفاوتة ، متداخلة ، لا متجانسة ، وعلى مدى أزمنة متفاوتة لا متجانسة ، وفي شروط تاريخية متفاوتة ، لا متجانسة . وهي في كل مرحلة من مراحل تشكلها تستقي من الواقع المادي ، وتشكل استجابة لمعطياته وضواغطه ، لكنها في كل مرحلة من مراحل تشكلها تصبح ، هي كذلك ، قوة فاعلة في الواقع المادي ، وتصبح فاعليتها فيه وتفاعلها معه وانفعالها به مصدراً لتشكيل مكونات أيديولوجية جديدة ... وهكذا ؛ أي أن الأيديولوجيا تصبح ، بلغة التوسير ، ممارسة في اللحظة ذاتها التي تكون فيها قد تشكلت بما هي أيديولوجيا ، وتولد الممارسة هي كذلك مكونات أيديولوجية نابعة منها .

ولأن كل نشاط فكري أو لغوي هو في النهاية يحمل أيديولوجياً ، فإن النص الأدبي (والأدب بما هو نشاط متميز) يصبح نتاجاً لعلاقات جديدة متنامية ومتغيرة بين الأيديولوجيا والواقع من خلال الفعل اللغوي الخاص الذي يرتبط بالواقع ، من جهة ، ويتشكل أيديولوجياً من جهة أخرى . أي أن الأدب يصبح أيديولوجيا موصلة (mediated ideology) فالأدب هو عملية صيرورة دائمة لمكونات الأيديولوجيا في الفصل اللغوي ، وتنشأ بين اللغة والمكونات الأيديولوجية فيه علاقات تفاعلية معقدة ؛ فيكون المكون الأيديولوجي صريحاً أو خفياً ، مضمونياً أو شكلياً ... الخ (إذا كان لهذين التعبيرين من معنى دقيق هنا . وسأناقش ذلك فيما بعد) ، وليس له نجل واحد بل إنه مثلما يتجلى في الحضور ، يتجلى أيضاً في الغياب .

الأدب ، إذن ، أو بالأحرى النص الأدبي ، هو مكونات أيديولوجية موصلة بفعل اللغة الفنية والرؤيا الفنية ؛ أي أنها ليست كتلة متجانسة خالصة (ولا معنى للحديث عن «الأيديولوجيا» بهذه

(اللغة عند سومير) الذى يتحقق ضمنه النهائى (الكلام عند أيضاً) .

ولأن الأدب يرتبط بالأيدولوجيا بهذه الصورة ، وهى ترتبط بالشروط الاجتماعية والاقتصادية بالصورة التى اقترحتها فإن الأدب لا يعكس المجتمع ؛ بل تتشكل حول الشروط الاجتماعية السائدة ويفعلها أيدولوجيا فاعلة ، ويحدث التفاعل بينهما ، ثم تتحول الأيدولوجيا إلى أيدولوجيا مؤسسة حين تنشأ مجسيدات أدبية أو فنية لها .

ولذلك ، قد تترافق الأشكال الأدبية مع تطورات اقتصادية معينة وقد تسبقها ، وقد تأتى تالية لها ، لأن الأيدولوجيا تمارس فاعلية حقيقية فى خلق هذه التطورات وتشكيل المسار الذى تتخذه .

١٥ - ١

لا يمكن للتوسط أن يتم مضمونياً ؛ فالتنقل المضمون للأيدولوجيا لن يولد سواها ، بل يتم فنياً - لغوياً / شكلياً ، وتبعاً للشكل والأداة تتشكل أيدولوجيا مؤسسة من غط أو آخر . فى الكتابة الأيدولوجية المؤسسة لغوياً - فنياً / شكلياً ، ينتج الأدب ، أما الأيدولوجيا غير المؤسسة فإنها تنتج الفلسفة أو النظم القضائية . ومن هنا فإن العنصر المختزن للأيدولوجيا فى الفن ، هو الشكل - اللغة . والتطور الفعلى لأيدولوجيا لا يمكن أن يتم إلا شكلياً - فنياً - لغوياً (أى فى الشكل - اللغة) .

ولذلك نرى عادة أن المكون الشكل - اللغوى يتجمد فى طقوس أيدولوجية الدلالة ، تدافع عنها الثقافة المسيطرة باستماتة ؛ لأن الأيدولوجيا لا توجد فى العمل الأدبى إلا فيها . وهكذا تنشأ معركة القديم والجديد دائماً على صعيد شكلية ، لا مضمونية (وهذا هو مثلاً ، المسار الذى اتخذته حركة الحداثة العربية منذ أبى الهندي إلى أبى تمام ، ثم منذ ١٩٤٥ حتى الآن) . وهكذا لا معنى للكلام مثلاً ، عن أيدولوجيا الحداثة الأدبية إلا فى أشكال أدبية حديثة .

وليس الفرق بين توماس مان وفرانز كافكا ، كما تصور لوكاش ، فرقاً فى الموقف الذى يتخذه كل منهما من انبهارات الإنسان فى المجتمع الرأسمالى ، بهذه الصورة التجريدية ، بل فى الأشكال الفنية التى يعبران بها ؛ من طريقة استخدام الفعل والفاعل فى الجملة ؛ إلى منهج السرد وعلاقة السرد بالحوار فى الرواية وتركيب الزمن السردى فيها الخ .

ولوكاش نفسه يلاحظ أن استخدام وولف لتيار الوعى يختلف جذرياً عن استخدام جويس له ؛ فهو لا يستعمله بشكل يغيب فيه الواقع الموضوعى ، بل بوصفه استجابة لهذا الواقع الموضوعى (٦٠) ، أى أن طريقة استخدامه هى الدال الأيدولوجى لا المضمون الفكرى المعين الذى يفصح عنه الكاتب بطريقة مباشرة .

١٥ - ٢

أخلص ، إذن ؛ إلى طرح فرضية أولية تقول : « إن النص الأدبى نص مؤسّط بالأدوات الفنية التى تفرضها ، أو تسمح بتنميتها

دون ما دلالة . إن الوضع الاقتصادى هو الأساس لكن عناصر البنية العليا المختلفة المتعددة (ولنقل) : الأشكال السياسية للصراع الطبقي ونتائجه ؛ الدساتير التى تضعها الطبقة المنتصرة بعد معركة ناجحة . . . الخ ؛ الأشكال القضائية (القانونية) ، وحتى انعكاسات هذه الصراعات الفعلية جميعاً فى أدمغة المشاركين ؛ النظريات الفلسفية والسياسية والقانونية والآراء والمواقف الدينية ، وتطورها على المدى البعيد إلى أنظمة من المذهبية (dogmas) - تمارس هى كذلك تأثيرها على مجرى الصراعات التاريخية ، وفى حالات كثيرة تتفوق فى تحميم شكلها (وتقريره) .

«إن ثمة تفاعلاً بين هذه العناصر جميعاً . . . تقوم الحركة الاقتصادية فيه ، فى نهاية المطاف ، بتأكيد كونها ضرورية . ولولا ذلك لكان تطبيق النظرية على مرحلة تاريخية أسهل من حل معادلة من الدرجة الأولى» (٥٩) .

وهذه الفاعلية التى أنسبها الآن إلى الأدب ليست مادية مباشرة - وإن كانت فى شروط تاريخية معينة قد تصبح كذلك - بل هى فاعلية مركبة أيدولوجية - فنية تعمل على صعيد تغييرى للأيدولوجيا - الواقع . من هنا نرى ترابط الحركات الاجتماعية (وظهور الطبقات) بأنماط جديدة : أيدولوجياً وفنياً فى آن واحد ؛ أى أننا نرى توكباً بين مكونات اجتماعية وأيدولوجية وفنية فى عملية التغيير فى شروط معينة . ومن هنا أيضاً نرى صدق جوهر تصور ماركس لكون تطوير الفكر للمجتمع مجسداً لانحلال شروط الوجود القديمة ، ويزوغ شروط وجود جديدة ، على أن نضيف أن هذا الانحلال واليزوغ عملية معقدة تنشأ فيها بين الأيدولوجيا - الأدب والشروط الاجتماعية علاقة جدلية حقيقية لا علاقة عليّة أو سببية تعاقبية .

تشكل الأيدولوجيا ، محددة كما هى أعلاه ، بنية كلية ؛ ولأن البنية تعبر عن نفسها فى تجليات مختلفة ؛ فإن الأيدولوجيا تصبح مؤسسة فى أدوات تعبيرية مختلفة : من الحجر فى النحت ، إلى الكلمة فى اللغة ، إلى العلامة الموسيقية ، إلى هندسة البناء ، إلى الأزياء ، ووسائل الطبخ وأسلوبه ، ثم إلى غط العلاقات الجنسية التى تسود فى مجتمع معين ؛ وهى فى كل ذلك لا تمتلك وجوداً مستقلاً عن أداة تجسدها التعبيرية . إن هندسة البناء العربية ليست تعبيراً عن الشروط الاجتماعية السائدة فحسب بل هى كذلك أيدولوجيا مؤسسة أداتها التعبيرية هى الخط والمساحة ، والفراغ والكتلة والمادة الأولية . (ولذلك يغلّق البيت العربى على فضاء داخلى مفتوح يكاد يعكس صورة الجنة وارفة الظلال والماء ، وتتحرك فيه النساء مثلاً بحرية ، ويتصب من الخارج كتلة مغلقة فى وجه العالم) . وكذلك فإن نسج السجاد هو أيدولوجيا مؤسسة ، ويمكن أن يدرس من منظور مشابه لدراسة الهندسة والكتابة . وفى كلتا الحالتين ، فإن الأيدولوجيا المؤسسة لا شكل لها ، أى لا وجود لها ، إلا فى العلاقات المتشابكة بين الخط والخط ، والمساحة والمساحة ، والفضاء والفضاء ، والخيوط والخيوط ، واللون واللون ، وبين كل من هذه العناصر وبقية العناصر التى يستخدمها الفنان فى لغة الخلق الخاصة بفنّه : المهندس فى مادته الهندسية ، والنسّاج فى مادته النسجية . وخارج ذلك ، لا تكون الأيدولوجيا إلا تصورات ومشاعر وأفكار متجسدة فى بنى ذهنية - لغوية لا علاقة لها بالنص المنتج إلا من حيث إنها هى اللانهاية

رفض إنجلز نفسه أن يأخذ بذلك قائلاً : إن آراء المؤلف يجب أن تبقى خبيثة خفية .

هل نقرأ انتهاء الطبقي ؟

لقد رفض ماركس وإنجلز ذلك (بلزاك يكتب ضد طبقته) .

هل نقرأ آراء الشخصيات المطروحة وتكوينها : خلفياتها ، سلوكها ، علاقاتها بعضها ببعض الآخر ؟

هل نقرأ تمثل المؤلف نفسه للشروط التاريخية التي مَوَّضَع فيها عمله ، وللعلاقات السائدة بين الطبقات فيها ، وضمن عملية الإنتاج ؟ يبدو أن ماركس نفسه يميل إلى مثل هذه القراءة ، كما هو جلي في رسالته إلى لاسال^(١٢) . ويبدو لي شخصياً أن هذه الرسالة ورسالة إنجلز حول المسرحية نفسها ، كانت مصدراً رئيسياً لمعظم النقد الماركسي حتى مرحلة قريبة ، وهي المسئولة إلى حد بعيد عن النقد المضمون الطاغى فيه . هل نقرأ الدلالة الأيديولوجية ، في الشكل (كما قال لوكاش) ؛ في شكل العمل المفرد وفي تطور الشكل ، ضمن الجنس الأدبي ، أم في البنية ، كما قال جولدمان ؟

في اعتقادي أن الأمر لم يحل بعد ، وهو واحد من بين أصعب الأسئلة التي تواجه النقد الآن ؛ وذلك أننا حتى في محاولة جولدمان نبصر قفزة منهجية من داخل النص إلى خارجه ، دون أن يكون ثمة روابط قابلة للتحديد نقدياً . فمفهوم التماثل عند جولدمان ما يزال يقوم على الفصل بين عالمين : عالم النص ، والعالم الاجتماعي الذي يعيش فيه منتج ؛ ومادام الأمر كذلك ، فإن النقد سيظل بعيداً عن حل المشكلة . وما نحن بحاجة إليه هو منهج نقدي يلفي الفصل بين عالم النص والعالم الخارجي ، وينجح في وصف النص بما هو وحدة كلية لغوية ، أو بنية تحتية في تكوينها ذاته لا « العالم الخارجي » بل « عالماً خارجياً » لا يمكن له الآن أن يكون بهذه الصورة خارجياً على الإطلاق ؛ وذلك أننا مادامنا نتحرك في إطار تصور عالمين ، فإننا لا نزال ندور في فلك نظرية المحاكاة الأرسطية ، مهما كانت المصطلحات والتصورات التي نستخدمها لوصف العلاقة بين هذين العالمين . ومن هذه الزاوية ، يبدو عمل جولدمان أسير نظرية المحاكاة إلى درجة مفاجئة تماماً ، إلا أن المحاكاة هنا لا تتم على مستوى مضمون ، بل على مستوى البنية ؛ فما يفعله جولدمان هو ، جوهرياً ، أن يُقَاسِ (١٣) شكل النص بشكل العالم الخارجي ، وأن يحكم عليه من خلال قدرته الدقيقة على أن يكون لصورة أمينة لشكل العالم الخارجي ، ويتمثل هذا في عمله التطبيقي كله بصورة بسيطة غير مفسسة ، برغم أن مقولاته النظرية تضيء قدرأ من الضبابية والتعقيد المموء على جوهر ما يفعله . إنه يتخلص ، مثلاً ، بعد دراسة الرواية دراسة تطبيقية إلى النتيجة البسيطة التالية :

« ثمة تجانس (تماثل) صارم بين الشكل الأدبي للرواية ... والعلاقات في الحياة اليومية ، بين البشر ، والبضائع [أو السلع] بشكل عام ، ومن ثم ، عن طريق التمديد ، بين البشر بعضهم مع بعض ، في مجتمع ينتج من أجل السوق » (١٤) .

وليس هذا التجانس الصارم الذي يزكده جولدمان ويعدّه ذروة اكتشافاته إلا وجهاً من وجوه المحاكاة مكتسباً ثوباً مغايراً قليلاً (مصطلحياً بشكل خاص) .

وتطويرها ، « الأدبية » . ويقدر ما يكون توسيطه عميقاً ، يكون أدبياً ؛ أي تختفي فيه الأيديولوجيا . ويقدر ما يكون توسيطه ضعيفاً ، يكون أيديولوجياً خالصة ، أو شبه خالصة ؛ أي لا أدبياً » .

أما آليات التوسيط ومكوناته فإنها آليات ومكونات لغوية ومرتبطة بالشروط التي تفرضها لغة الأداء الفني في النوع الأدبي نفسه ، أو في الكتابة عموماً . وتشمل هذه الآليات اللغوية كل ما يندرج تحت مقولة « الشكل » محدداً هنا لا بوصفه إطاراً خارجياً أو صيغة جاهزة أو مستقلة ، بل بوصفه آلية التكوّن البنيوي للنص الأدبي . وهو بهذه الصفة يضم كل ما درج على تسميته ، مثلاً ، بالأسلوب .

ويبدو أن أكثر من ناقد ماركسي واحد قد أدرك أهمية أحد هذه الآليات اللغوية أو بعضها ؛ كما يبدو أن لوكاش كان يسعى (ويحقق دائماً) إلى تطوير منهجه في هذا الاتجاه . ويتمثل هذا السعي في تأكيده النظري أن العنصر الاجتماعي الحق في الأدب هو الشكل ، كما يتمثل في تأكيده أهمية دراسة الأسلوب في دراسة الأيديولوجيا ، كما في المقطع التالي : « لا يعني ما أقوله أن الأسلوب غير مهم ، بل الأمر على العكس ؛ فإنني أزعم أنه بقدر ما نستطيع أن نجتمع بين امتحان الأيديولوجيا التي تشحن عمل كاتب ما ، وامتحان الشكل المحدد المعطى لمضمون محدد ، يكون تحليلنا أفضل ؛ أي أن الناقد يجب أن يكتشف عن طريق امتحان العمل ما إذا كانت رؤية الكاتب للعالم مبنية على قبول القلق (angst) أو رفضه ، وما إذا كانت تتضمن هروباً من الواقع أو إرادة المواجهة » (١٥) .

وجلي هنا أن لوكاش ما إن يقر أهمية « الأسلوب والشكل المعطى لمضمون محدد » حتى يهمل قضية الشكل ويعود إلى التركيز على الموقف الفكري والنفسى للكاتب من قضية محددة جزئية لا تصلح مقياساً للعمل الأدبي في صيغته العامة ، أو في مراحل تاريخية أخرى ، هي قضية القلق التي ترتبط بمرحلة تاريخية محددة ، وفي مجتمع محدد وصل في تنامي الاجتماعي الاقتصادي - التكنولوجي - الطبقي - الثقافي إلى نقطة محددة . ومع ذلك فإن ما أبرزه هنا من محدودية لأطروحة لوكاش لا ينفي أهمية المبدأ النظري الذي أشرت إليه قبل قليل ، والذي كان هو من بين أول من أكدوه نظرياً من النقاد الماركسين - وهو أن العنصر الاجتماعي حقاً في العمل الأدبي هو الشكل » .

١٦ - الأسئلة الصعبة

لقد أصبح واضحاً الآن أن السؤال : « هل الأدب نتاج اجتماعي ؟ » سؤال هامشي ؛ فاجتماعية الأدب ومادية الشروط التي تحكم إنتاجه بديهيتان .

كما أصبح واضحاً ، من ثم ، أن السؤال : « هل الأدب أيديولوجي ؟ » هو أيضاً هامشي . ولذلك كله تنبثق الأسئلة الصعبة .

كيف نقرأ عملية الدلالة الأيديولوجية في النص ؟ كيف نقرأ وجود النص الاجتماعي ؟ إن النص ليس بحاجة إلى مَوَّضَع في العالم ، كما كنت قد اقترحت في مناسبات أخرى ، لأنه موجود في العالم قطعاً ، موجود داخل البنية الاجتماعية ، لكن ، أين يكمن المكوّن الأيديولوجي فيه وكيف نحلله ؟ هل نقرأ آراء المؤلف نفسه ؟ لقد

ها ليس مرآة ، إنه فعل ثوري ، كذلك ليس الفن هنا تابعاً تاريخياً ، بل مؤسس تاريخياً ؛ إنه يستبق التغييرات ، ويولدها . بهذا الشكل يكون تخريب الشكل المسرحي وإحداث التغيير (بريخت وبنجامين^(٦٩)) فعلاً ثورياً ، ويكون تدمير طقس القصيدة العربية القديمة فعلاً ثورياً (كاتب هذا المقال) ، ويكون نسف اللغة الشعرية المؤسسة فعلاً ثورياً (أدونيس^(٧٠)) . وهكذا .

١٦ - ٢

ولا تنتهي الأسئلة الصعبة ، بل تتكاثر .

حين نقرأ البعد الاجتماعي للعمل الأدبي ، فهل يصبح هذا البعد مصدر قيمة ؟ هل هناك مثلاً ، قيمة أكبر في عمل كاتب يرصد حياة الطبقات الفقيرة ، من القيمة الموجودة في عمل كاتب مثل روب جريه يكشف أزمة المجتمع الرأسمالي الغربي ؟ وما مصدر القيمة ؟

(حتى تروتسكي قال : يجب أن يقوم الأدب بمعايير الخاصة لا كوثيقة تاريخية)^(٧١) . هل نقوم الأدب بمقدار ما يكشفه من صراعات أيديولوجية ؟ أو بمقدار ما يكشفه من أزمات ؟ أو بمقدار ما يزعم من يقينية البورجوازية بثبات عالمها وقدرته على الديمومة ؟ أو نقومه بمقدار ما يمثله من تحدٍ للأيديولوجيا السائدة ، ودعوة إلى التغيير والرفض ؟ وكيف نقومه حين تكون الأيديولوجيا السائدة هي الاشتراكية في مجتمع اشتراكي ؟ (لقد قال ألتوسير إن الأيديولوجيا ضرورية حتى في المجتمع الاشتراكي ؛ إنها فاعلة ؛ لأنها ممارسة)^(٧٢) . هل نقوم الأدب هنا بمقدار ما يزعم ويرفض منها ، وما بعده الممكن الذي يكون في وسع الأدب أن يشير إليه في حالة كهذه ونعد إشارته إليه قيمة إيجابية ؟ وبمصطلحات دينية : ما المعطيات في الجنة - التي يمكن للأدب أن يشر بها ويدافع عنها ويدعو إليها ، ونعد سلوكه هذا بإزائها سلوكاً إيجابياً يستحق الإطار ؟

أم أننا نكتفي بالقول : إن الأدب ، في الجنة ، وفي المجتمع الشيوعي النهائي « ينعدم » ويبطل أن يكون ، لأن التناقضات ؛ جميع التناقضات تلغى ، ويسود عالم أبدي لا متغير بدون تاريخ ، وبدون صراعات ؟

١٧ - المكون الأيديولوجي :

شمولية التكوين/البنية

من كل ما تقدم ، تبدو علاقة الأدب بالأيديولوجيا أكثر تعقيداً وأشد خفاء ولطافة تجلّ مما اعتاد النقد العربي أن يظنه . فالمشكل الأيديولوجي للنتاج الأدبي ، ابتداء من النص المفرد وانتهاء بنتاج مرحلة تاريخية كاملة ، لا يتجلى في الخطابات والتقارير والآراء والمواقف المعلنة ، والقيم المعبر عنها بوعي ، والمنطلقات العقائدية التي يحيط بها المنتج عمله ، بل يتجلى في خفايا التكوين المنظوري للنص ، وفي نظام من العلاقات بين الجزئيات يمثل حقيقة تناوله للعالم : للذات والمجتمع والماوراء ، للطبيعة والقيم المجردة والأفكار والشخصيات والأحداث والعالم الاجتماعي الحي . إن المشكل الأيديولوجي ليكنم - في النهاية - في الطريقة التي تترتب بها مكونات الجملة اللغوية في النص الأدبي ، متحكماً فيها ، ونابعاً منها ، بل إنه ليكنم في الطريقة التي يتجهى بها الكاتب ألفاظه ، والصورة الشعرية التي ينسجها ؛ وإنه ليصل ذروة تجليه في البنية الكلية للنص ونظام العلاقات الذي

أين نبحت إذن عن المكون الأيديولوجي وكيف نحلله ؟

إن العمل معقد وشديد التنوع : فالترينجامين يبحث عنه في تقنية المونتاج التي طورها بريخت ، لأنها تدعّر الوهم الذي يخلقه المسرح البرجوازي بتناغم الواقع وتماسكه ، وتكشف تناقضات هذا الواقع . أما جون بيرجر فإنه يراه في ظهور الألوان الزيتية لاستخدامها في رسم اللوحة الفنية ، رابطاً بين ذلك والحاجة الجديدة إلى التعبير عن طريقة أيديولوجية معينة في رؤية العالم ؛ طريقة لم تعد التقنيات الأخرى قادرة على تحقيقها ؛ فالألوان الزيتية ، كما يرى بيرجر ، تخلق كثافة ولحمة سميكة ، وصلابة وتماسكاً فيما تصوّره ، وتنفعل بالعالم ما يفعله رأس المال بالعلاقات الاجتماعية ؛ وهو تقليص كل معطى إلى نوعية الأشياء "quality of objects" وتصبح اللوحة نفسها شيئاً ، سلعة تباع وتشتري^(٧٣) .

وفي مقابل ذلك يستقرىء النقد « المضمون » ، بشكل فج ، الشروط الاجتماعية والاقتصادية ، وصورة الصراع الطبقي ، التي يعكسها العمل الأدبي في مقولاته الفكرية ، أو علاقات الشخصيات المتصارعة فيه ، مثلاً ، أو في عناصر مضمونية أخرى . أو يقوم لوكاش ، بشكل أكثر سفسطة ، بمحاولة اكتشاف « غطية » العمل الأدبي ، ومقدرته على خلق « الكلية » التي يدمرها المجتمع البورجوازي ، ومجازرة شروط التفتت السائدة في هذا المجتمع^(٧٤) .

١٦ - ١

هكذا نقف أمام تيارين متناقضين ، أحدهما يفسر الظاهرة الأدبية بأنها تأتي إلى الوجود استجابة لحاجة طارئة للتعبير عن أيديولوجيا جديدة ، أي مصالح طبقة اجتماعية جديدة . وهكذا تشكل الرواية (إيان واط) ، وتتطور (لوكاش وجولدمان) ، وينشأ الشعر العربي الحديث (جلال فاروق الشريف وآخرون)^(٧٥) . وكل هذه الآراء تستند إلى جمل متفرقة لدى ماركس وإنجلز ولينين وتروتسكي . والتصور الجوهرى في هذا الاتجاه هو تبعية الفن للتغيرات الاجتماعية ؛ والعلاقة التي تمثلها هذه التبعية علاقة آلية لأنها حتمية تاريخياً ، وغير قابلة لعكس اتجاهها . (إن ظهور طبقة جديدة ، كما يقول تروتسكي ، يتطلب ظهور فن جديد للتعبير عنها) . ومهما حاول أصحاب هذا التيار التخلص من مفهوم الانعكاسية ، واستعارة المرأة المشهورة (الفن مرآة للواقع) بتصور مرآة منحرفة أو مشوهة (بيرر ماشيري)^(٧٦) ، ومن ثم رفض استعارة المرأة ، فإنهم يظلون مرآيين بدرجات متفاوتة من الفهم لما تفعله المرأة بالواقع ، أو لكون المرأة التي يتصورونها مصنوعة من بلور معين فائق الصفاء أو فقير مبقع ، ذلك أن عملهم يصدر جوهرياً عن اهتمامات تكوينية ؛ عن ولع باكتشاف الجذور والانعكاسات .

أما الاتجاه الثانى ، فإن نقطة انطلاقه هي موضوعة الفن ضمن البنى السائدة وعلاقات الإنتاج وتراث فنى ناضج ، ثم تصور دور نسفى له على مستوى الفن نفسه ، وبشكل خاص ضمن إطار التقنية ، يؤدي إلى دور تخريبي على مستوى الفعل الحقيقى المغير للواقع نفسه لا للفن فقط . بهذه الصورة يتغير الفن ويتغير الواقع ، وضمن هذا التصور قد لا يكون هذا الوعي المغير الفنى متطابقاً تاريخياً بالضرورة مع بزوغ طبقة اجتماعية جديدة ذات مصالح تبحث عن فن يعبر عنها . والفن

يسودها . بيد أن المشكل الأيديولوجي يتجلى أيضاً في المواقف النهائية التي يتخذها النتاج الأدبي بإزاء قضايا كبرى : بدءاً من مشكلة الحرية ومروراً بتصور طبيعة القوى التي تحكم آلية التكوين الاجتماعي وعملية التطور التاريخي ، وانتهاء بتفسير الماوراء : وجود خالق مدبر مسئول عن الكون ، أو انتفاء القوة المدبرة ونشوء الكون اعتباطياً ، أو بالصدفة ، أو تبعاً لقوانين طبيعية مانزال عاجزين عن اكتشافها^(٧٣) . غير أن من الحاسم تأكيد أن هذه المواقف نفسها لا تتجلى في صيغ مستقلة عن بنية النص ، ولا تكتسب تجسدها إلا ضمن هذه البنية ، حيث تفصح عنها العلاقات الداخلية فيها ، والتفاعل بين مكوناتها اللغوية المختلفة .

والمشكل الأيديولوجي للنص هو نتاج مرافق وملازم لآلية تشكل العمل الأدبي ، لا مكون مقحم عليه أو مولج فيه ؛ كما أن المكون الأيديولوجي بؤرة يفيض منها النص ، وليس موضوعاً يتناوله النص أو يعالجه . ويبدو لي هذا التمييز حاسم الأهمية في دراسة المشكلة بأكملها ، ولذلك سأخصص له فقرة مستقلة الآن .

يستطيع الكاتب أن يعلن ببساطة أنه مؤمن بالمعنى الديني ، أو أنه يصدر عن تصور للتكوين الاجتماعي بوصفه حصيلة الصراعات التي تدور بين الطبقات الاجتماعية ، ويمثل إعلانه هذا إقحاماً واعياً أو إيلاجاً للمكون الأيديولوجي في النص الذي ينتجه ، سواء أكان هذا النص قصيدة حب أو مسرحية اجتماعية « ثورية » .

ويستطيع الكاتب أن ينتج قصيدة حب أو مسرحية اجتماعية « ثورية » لا يعلن فيها أنه يصدر عن تصور للصراعات الطبقة بوصفها أساس عملية التكوين الاجتماعي ، (سواء بتدخله المباشر أو عن طريق إفصاح إحدى شخصيات العمل الذي ينتجه) ، بيد أن نصه النهائي يفصح عن رؤيا للعالم ، عن تصور لآلية التكوين الاجتماعي ، تقوم على الإيمان بأن الصراعات الطبقة هي الفاعلية التي تحكم هذا التكوين .

وفي كلتا الحالتين ، فإن السؤال الأساسي نقدياً هو : ما الآلية التي يتشكل بها المكون الأيديولوجي في النص ؟ وما الآلية النقدية التي نستطيع بها أن نفصح عنه ؟^(٧٤) . ويبدو لي أننا بحاجة هنا إلى مصطلح نقدي جديد يحدد طبيعة المشكلة وآلية معالجتها ، ويكون نقطة ارتكاز لنا في عملية التحليل . وسأقترح لذلك أن نتحدث نقدياً عن آليتي « الإضممار والإفصاح » أو « الخفاء والتجلى » أو « الإقحام والتشكيل » . ومن هذا المنظور قد يكون التطور الجذري الذي طرأ على الدراسات النقدية العالمية خلال الثلاثين سنة الأخيرة ، هو انتقال العملية النقدية من ممارسة رصد المكون الأيديولوجي على مستوى الإفصاح والتجلى والإقحام ، إلى اكتناهاه على مستوى الإضممار والانطواء والتشكيل . (أما النقد العربي بالذات فإنه ما يزال يحبو على المستوى الأول فحسب ، باستثناء لمعات نادرة حديثة العهد جداً لدى بعض النقاد الذين يكتبون الآن) .

١٨ - القراءة الأيديولوجية للشكل :

ليس غرضي هنا أن أقدم دراسة مفصلة للدلالات الأيديولوجية « للشكل » ، فذلك يحتاج إلى بحث متخصص مفرد ، لكنني أود أن أبلور مؤشرات مبدئية لقراءة مثل هذه الدلالات . ويمكن أن نوضح

مثل هذه القراءة بين قطبين يحصران المستويات المتعددة لها : القطب الأول هو عبارة لوكاش التي اقتبستها سابقاً : « إن العنصر الاجتماعي حقاً في الأدب هو الشكل » . والقطب الثاني هو ، مثلاً ، دراسة جولدمان المسهبة لرأسين ، وتقصيه لرؤيا العالم التي تتجلى في عمله المسرحي^(٧٥) . وبين هذين القطبين يمكن أن يوضع مستويان من مستويات القراءة الأيديولوجية للشكل : الأول يتمثل في تناول منظور المعايينة لدى الفنان لعلاقة جزئية جداً هي العلاقة بين الفعل والفاعل ، ممثلين في الإنسان والشيء ؛ والثاني يتمثل في تحليل الطريقة التي تتشكل بها بنية النص الكلية ، متحركة عبر مفاصل بنيوية بارزة نكتسب تركيباً متميزاً في إطار البنية ، تحت ضغط بنية أيديولوجية (أو بنية مقولاتية بعبارة جولدمان) تكمن خفية في ما قبل النص ، وتشكل البؤرة التي يفيض منها النص . ومثل هذه البنية ليست فردية بل هي تبلور للجماعي في الوعي الفردي ، ولا أقصد بالجماعي هنا المجتمعي المتجانس بل ماهو « زائد - فردي » ، يجاوز الفرد إلى جماعة (أو فئة أحياناً كما هي لدى جولدمان) قد تتسع لكي تتطابق مع المجتمع ، وقد تنقلص إلى مستوى المجموعة (أو الملة ، مثلاً) .

ولعل أفضل ما يمثل المستوى الأول هو إشارة جولدمان ، في معرض مناظرة بينه وبين ناقد أميركي كتب دراسة متميزة حول روايات آلان روب - جرييه ، إلى ألا امتياز روب - جرييه الذي يبدو للناقد الأميركي قائماً في طريقته في « سرد » الحكاية بخفى وراءه دلالات أعمق . يقول جولدمان : « فإذا سرد الكاتب الأشياء بطريقة مختلفة ، فإن سبب ذلك هو أن الأشياء نفسها قد أصبحت جوهرياً مختلفة ، ولذلك لم يعد [الكاتب] قادراً على أن يقولها بالطريقة المقبولة »^(٧٦) . ويحلل جولدمان جملة لروب جرييه ، من روايته « غيرة » ليدلل على سلامة نقطته ، هي : « الحذاء الخفيف ذو النعل المطاطي لا يحدث صوتاً على بلاطات البهو » . وعلى حين يعلق الناقد الأميركي على هذه الجملة بقوله : « من الواضح أنها تدور حول رجل غيور يمشى بخفة لكي لا يحدث ضجة ، ويفاجئ » ، بذلك ، زوجته ، فإن جولدمان يعلق عليها بقوله : « ربما كان الأساسي هنا هو ببساطة أن روب - جرييه لم يكتب « رجل يمشى بنعومة بالغة » بل كتب بدلاً من ذلك « الحذاء .. الخفيف .. لا يحدث صوتاً » ، لاحتمال أن ما هو أساسي هو أنه - في العالم المعاصر - قد أصبح الحذاء هو الذي يحمل الرجل ؛ أي أن محرك الأحداث لم يعد الإنسان بسل الأشياء الحاملة »^(٧٧) .

أما المستوى الثاني ، فإنني أود أن أمثل له بدراسة لنصين لأبي تمام ، أحدهما هو ممدحه للمعتصم أو المأمون ، الذي ترد فيه أبياته المشهورة في وصف الربيع (رقت حواشي الدهر فهي تمرمر) ، والآخر هو قصيدته في فتح عمورية . أما النص الأول فقد قدمت دراسة مفصلة له في مكان آخر^(٧٨) ، ولذلك أكتفي بإبراز النقطة الدالة فيه من وجهة نظر البحث الحالي في التحول (الذي أبرزته الدراسة) داخل النص ، من رؤيا للزمن تكاملية تلغى التعارض القائم فيه تصورياً بين الماضي والحاضر ، بين الشتاء والربيع ، إلى رؤيا للزمن تعارضية ، يكون فيها الماضي شيئاً والحاضر هو الكمال ، تمهيداً لضغوط أيديولوجية حادة تنبع من علاقة الإنسان بالسلطة . فالسلطة السياسية الدينية في المجتمع العربي (الخليفة) سلطة

القوة . وهكذا تبدأ شخصية المعتصم في البروز ، ثم الارتقاء والصعود لتصبح شخصية بطل « هائل » يعلو على الإنسان ؛ على الفرد في أي شكل من أشكاله ، بحيث إنه يكون قادراً ، في حد ذاته ، على إثارة الرعب في نفوس جيوش الخصوم ، دونما جيش يسانده :

« لم يغز قوماً ولم ينهض إلى بلد
إلا تقدمه جيش من الرعب »
« لو لم يقد جحشاً يوم السوم السوم لغدا
من نفسه وحدها في جحش لجب »

أي أن شخصية المعتصم – الفاعلة – تكاد تصبح – بل تصبح – أسطورية تماماً ، أقرب إلى إحدى شخصيات ملاحم اليونان ؛ هرقل ، الإله الذي يفوق البشر في قوته .

وعند هذه النقطة تصل شخصية المعتصم ، كما بلورها أبو تمام ، إلى « سقف » لا يمكن أن تتعداه . فهو ؛ في نهاية المطاف ، يعيش في ثقافة دينية لا يمكن للإنسان فيها أن يجاوز حداً معيناً في ارتقائه ، وإلا نازع الإله قوته . وهو أيضاً يعيش في ثقافة دينية تنسب الفعل الخارق في نهاية المطاف لا إلى الإنسان بل إلى الإله .

وعند اصطدامها بهذا السقف الأيدولوجي ، تبدأ شخصية المعتصم العظيم في التقلص ؛ فيتحول المعتصم ، فجأة ، من فاعل إلى أداة تنفيذية لا أكثر :

« رمى بك الله برجيهما فهدمها ولو رمى بك غير الله لم تصب »
أنت ، إذن ، أيها المعتصم ، أداة فحسب : القذيفة التي لا فعل لها ، التي لا تعدو أن تكون « شيئاً » يرمى به الله البرجين فتهدم المدينة . ولو أنك ، أنت القذيفة ، كنت قذيفة لقوة أخرى ترمى بك البرجين لما أصبت أنت ولما أصابت هذه القوة (ولذلك نرى قراءتين للنص : لم تصب / لم يُصَب)

الفاعل العظيم السابق يخفى إذن ، ويتقلص ليصير أداة ، ويحتل مركز النص فاعل جديد هو الله .

لكن هذه الصيغة الجديدة لا تفر لتمثل حلاً للإشكالية . فالشاعر ما يزال في أزمة داخلية حادة تتجلى في أن صورة المعتصم – بما هو فاعل – تعود إلى البروز بوصفها شخصية بطل عظيم . لكنها ما إن تبرز حتى تعود إلى الانسواء من جديد تحت ذات الفاعل الآخر – الفاعل الحقيقي – الله .

هكذا تتأزم القصيدة ، وتتأزم حركات التشكيل البنيوي فيها ، وتتأرجح بين فاعلين ، ولا تصل إلى حل نهائي لأزمتهما ، أو لإشكاليتهما ، ثمة – بانتظام – فاعلان ؛ أحياناً يبدو الأول فاعلاً حقيقياً ، وأحياناً يبدو أداة . أما الثاني فإنه دائماً على مستوى الإفصاح ، أي حيث تتجلى العلاقة بينهما ، فاعل حقيقي ؛ لكنه على مستوى الإضمار ، أي حيث تبرز شخصية الأول دون أن يذكر الثاني صراحة ، غائب لا ينسب إليه الفعل ؛ لكنه يبقى ، في كل إفصاح يتم ، الفاعل الغالب .

وفي هذه العملية كلها ، تكون جميع أبيات القصيدة ذات تركيب متجانس ، لا تمتلك انقسامات داخلية حادة . وفجأة يأتي البيت :

« تدبير معتصم بالله منتقم الله مرتعب في الله مرتعب »
بتركيبه الباهر . فهو منقسم إلى شطرين لكنه متصل الشطرين

مطلقة ، لا تقبل لنفسها شريكاً أو بديلاً ، بل تبرز نفسها بوصفها الكل : الوجود والبقاء معا ، ويوصفها نقطة بلوغ الزمن لكمالها . لذلك يكون زمن الحاكم دائماً هو زمن الكمال . ولا يمكن للشاعر أن يقول للحاكم : إن زمنك ليس إلا استمراراً لزمن جيل كان قبلك ، وسيكون الزمن بعدك أجمل من زمنك . بل لابد أن يقول له (إذا شاء أن يبقى على رأسه فوق كتفيه) : زمنك هو الزمن المطلق ؛ فما قبلك كان شيئاً ، وما بعدك سيكون استمراراً لك ، بل إنك أنت ستستمر في الزمن الآتي (لاحظ كيف أن العرب ما يزالون يخاطبون حكامهم بعبارات مثل « أنت قائدنا إلى الأبد ») .

وبسبب هذه البنية المقولاتية (الأيدولوجية) وهي بنية أيدولوجيا السلطة ، تنكسر قصيدة أبي تمام في اللحظة التي تنتقل فيها من وصف الطبيعة بزمناها التكامل الذي يخصص فيه الماضي الحاضر، ويكون الحاضر تجلياً للماضي ، إلى الحديث عن المندوح ، وتقلب رؤياها لعملية التغير والتحول لتصبح رؤيا إلغائية .

وبهذه الصورة ، تكون البؤرة الأيدولوجية للنص هي الفاعلية الأساسية في تشكيل النص ؛ في منحه بنية معينة دون أخرى ، وفي تشكيل رؤياه للعالم ، وفي تجسيد هذه الرؤيا في بنية مغلخلة منقسمة على نفسها لا تستطيع أن تستعيد تكاملها الأساسي حتى حين تكتمل القصيدة .

أما في فتح عمورية ، فإن الأمر أكثر تعقيداً ، وأبعد إفصاحاً عن العلاقة بين الأيدولوجيا السائدة والتشكيل الكلي والجزئي للبنية . ففي هذه القصيدة الطويلة يرد بيت واحد من أبياتها التسعين بتركيب متميز ومغاير تماماً لجميع أبيات القصيدة ، هو البيت :

« تدبير معتصم بالله منتقم الله مرتعب في الله مرتعب »
ويحتل هذا البيت ، اللافت جداً ، في خصائصه اللغوية والإيقاعية ، مكانة مركزية في النص ، ويشكل ظاهرة تتطلب تفسيراً . ولا بد لهذا التفسير أن يتم على مستوى البنية نفسها ، أي من خلال إدراك نظام العلاقات المتشكلة في النص . ويكشف تحليل النص عن إشكالية جذرية تخترقه وتتخلله هي إشكالية الفاعل . فالنص يبدأ بتصوير الصراع بين السيف والكتب : بين المعرفة النابعة من القوة ، والمعرفة النابعة من التنجيم بالغيب . المعرفة الأولى يدبرها ويفرضها فاعل حقيقي ، والمعرفة الثانية تدبرها وتفرضها النجوم ، أي فاعل وهمي غيبي . ومن الجلي أن أبا تمام يتبنى النمط الأول من المعرفة ويعدده المعرفة الصحيحة الوحيدة :

« السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب »

ويستمر أبو تمام في تعميق هذه النقطة وتطويرها إلى أن تكتسب شكلاً نهائياً غير قابل للجدال في محاجته المنطقية :

« لو بُيئت قط أمراً قبل موقعه لبان ما حل بالأوثان والصلب »

وعندها تبدأ شخصية الفاعل في البروز ، وتبدأ معها إشكالية النص الممزقة. فمن الفاعل ؟

يفصح النص ، أولاً ، عن رؤية « واقعية » للفاعل ؛ فالفاعل هو الخليفة ؛ فهو الذي اتخذ القرار برفض « معرفة » المنجمين ، واستلال السيوف وغزو عمورية ، مؤكداً بذلك يقينية المعرفة النابعة من

تركيباً على مستوى أول : « منتقم لله » . وكل شطر منه منقسم إلى نصفين عن طريق التقفية الداخلية معتصم / منتقم / مرتقب / مرتغب . وهو البيت الوحيد في النص كله الذي يملك هذه الخصائص .

ويكشف تحليل البيت طبيعته الانقسامية أولاً ، ثم يكشف توزيعه بين إمكانييتين ؛ بين ذاتين وقراءتين مختلفتين ، كما يلي :

القراءة الأولى :

تدبير معتصم

بالله منتقم

له مرتقب

في الله مرتغب

القراءة الثانية :

تدبير معتصم بالله

منتقم لله

مرتقب في الله

مرتغب

والقراءة الأولى هي ، بطبيعة الحال القراءة القرية - المباشرة - السطحية التي تدفعنا إليها التقفية الداخلية . وفي هذه القراءة يبدو مركز الثقل ، الفاعل ، هو المعتصم ؛ فهو مرتقب التقفية الداخلية ، والإيقاع يمنحه مركزية واضحة ، وهو مذكور بالاسم والصفة بصيغة اسم الفاعل : معتصم / منتقم / مرتقب / مرتغب ؛ فهو ، إذن ، الفاعل الحقيقي على مستويات عدة ؛ أبرزها تقسيمه ، وإيقاعه ، وصيغة اسم الفاعل التي يوصف بها ، وهو صاحب التدبير .

لكن تعمقاً أكبر في التحليل يظهر أن هذا الاحتمال ملعوم داخلياً ، بطريقة تنقل الفاعلية من المعتصم إلى الله . ويتجسد ذلك في عدد من النقاط الدقيقة .

فالبيت منقسم إلى قسمين (شطرين) في الأول يرد « الله » مرة واحدة ، وفي الثاني مرتين ؛ كأنه قد قسم بين فاعلين يطغى كل منهما في نصف منه . لكن هذا الانقسام وهمي . فحيث يطغى الأول فإنه يطغى شكلياً فقط . ذلك أن التدبير ينسب إلى الخليفة (أى يكون هو الفاعل) ، لكن الخليفة يحمل اسماً دالاً على المفعولية ، أو بشكل أدق على الاتكائية إلى فاعل آخر ؛ فاسم الخليفة « المعتصم » هو اسم فاعل شكلاً ، لكنه فاقد للفاعلية مضموناً ؛ لأنه « معتصم بـ » قوة أعلى هي الله . وهكذا فإن الخليفة موزع منقسم ؛ فهو فاعل في الصيغة الشكلية ، لكنه ليس فاعلاً في الحقيقة . وتوجد هذه السمة في جميع الصفات المنسوبة إليه : فهي كلها صيغ اسم الفاعل ، وكلها ، دلاليّاً ، تحيل الفاعلية إلى الله . فالمعتصم منتقم لله ، وهو « مرتقب » ، أى أنه في علاقة لا يمارس فيها الإخافة ، بل يخاف فيها من آخر ، هو الله ، وهو « مرتغب » يطمح إلى رضا آخر ، هو الله .

أى أننا الآن أمام القراءة الثانية الممكنة للبيت ، وهي القراءة التي يفقد فيها المعتصم المركزية والفاعلية ، ويملكها الله :

تدبير معتصم بالله

منتقم لله

مرتقب في الله

مرتغب

وهذه القراءة يتخلخل نظام التقفية الداخلية ، ولا يعود المعتصم مركز هذه التقفية ، بل يصبح الله هو مركزها ، كما يتغير الإيقاع ليبرز مركزية الله .

وهذه القراءة هي القراءة العميقة للنص ؛ القراءة الخفية . أى أننا أمام قراءتين : مباشرة سطحية تبدو للعين ، تبرز فاعلاً مباشراً واضحاً ، هو الذى مارس الغزو ، وقام به وانتصر ؛ ولا مباشرة ، عميقة ، لا تبدو للعين ، بل تبرز للعقل المتعمق ؛ أى أنها تنتمى إلى البنية الأيديولوجية الخفية ، تبرز فاعلاً مسلوب من الفاعلية ، أمام فاعل آخر أقوى وأعظم ، لم يمارس الغزو بنفسه لكنه هو الذى شاء ونفذ مشيئته عن طريق الأداة .

بيد أن البيت لا يصل إلى هذه الصيغة النهائية المستقرة التي نحسم فيها الإشكالية ، بل يظل موزعاً حتى في هذه اللحظة . فهو لا يسلب المعتصم الفاعلية كلها ، بل يحوله إلى فاعل تنفيذي . وتظل اللفظة الوحيدة في البيت التي تشترك بين القراءتين ولا تتأثر بالتغيير في تركيبه هي « تدبير » ؛ فالتدبير للمعتصم ، مع أن المعتصم يتكئ على قوة أخرى . تظل القصيدة تحاول أن تنسب فاعلية حقيقية للإنسان ، لكنها لا تنصح عنها تماماً ، بل تتركها معلقة في سياق فاعلية إلهية . ويتجلى هذا النزاع الداخل في توزيع البيت بين القراءتين المذكورتين ، وفي تشيئته للتدبير ؛ كما يتجلى في الطغيان السطحي ، لكن المموء ، للالفاظ التي تتعلق بالمعتصم (أربعة ألفاظ : معتصم ، منتقم ، مرتقب ، مرتغب) ؛ وفي الطغيان الحقيقي لاسم الله مكرراً باللفظة ذاتها (ثلاث مرات : بالله ، لله ، في الله) . وغضى القصيدة بعد أن تجسدت أزماتها الداخلية (الأيديولوجية) في البنية اللغوية ذاتها ، لتبرز المعتصم البطل مع غياب كامل لله ، على مدى مقاطع طويلة . لكنها تعود بعد ذلك ، في نهايتها تماماً ، لتبرز البعد الآخر فيها ، وهو الارتباط بالله :

« أبصرت بالراحة الكبرى فلم ترها

تنال إلا على جسر من التعب »

« إن كان بين صروف الدهر من رحم

موصولة أو ذمام غير منقضب »

« فبين أيامك اللاتي نصرت بها

وبين أيام بدر أقرب النسب »

واضحة البطل من جديد ، ضمناً ، موضعاً انضوائياً بإزاء القوة العظمى ، لكن بعد أن تكون قد مارست حركتها الجوهرية ثانية ، وهي السماح لشخصية الفاعل « الحقيقي » الذى تراه ، بالبروز والارتقاء ، قبل أن تصطدم بالسقف الأيديولوجى للعالم الذى تعيش فيه ، وتبرز الفاعل « الحقيقي » الأيديولوجى الذى لا تراه ، لكنها تعيه وعياً حاداً طاغياً .

١٩ - الغياب - أيديولوجى

ناقشت التجلى الأدبى للأيديولوجيا في الفقرات السابقة كلها من منظور رصد الظواهر التي تشكل في الثقافة وإبراز أبعادها ودلالاتها الأيديولوجية . ويمكن أن نرى بسهولة أن مناقشتي هذه قد غمت على مستوى الحضور : أى أنها كانت ترى الظاهرة المتشكلة ، بادية أو

تحت - الأرضية . فليس في هذا النقد في تياراته الرئيسية أي اهتمام ، مثلاً ، بشعر التصوف أو الزنج أو القرامطة أو الطبقات الفقيرة ، أو الإنسان المسحوق بأي صيغة برز ، أو بالأدب « الشعبي » كما يتمثل في ألف ليلة وليلة ، والجنس الأدبي الذي يمكن تسميته « فن القص العربي : الحكايات » .

وقد تكون مفارقة لاذعة أن يستخدم المفهوم الذي طوره الشكليون الروس بالإشارة إلى عملهم نفسه من منظور معاد لهم . لقد كان ليون تروتسكي من أوائل من أدركوا أن الفن الذي ينفي الأيديولوجيا هو أيضاً أيديولوجي ؛ أي أنه اكتشف دلالة الغياب ، إلى جانب دلالة الحضور ، اكتشافاً حديسياً يتحول لديه إلى صيغة نقدية مبلورة . ففي مقالاته الحادة ضد الشكليين الروس، يفند تروتسكي مواقف شك洛夫سكي وساكويسن حول تطور الأدب ، وعلاقة الأدب بالمجتمع . . والتفسير الماركسي للأدب ، مؤكداً باستمرار أن الأدب في كل أشكاله نتاج لواقع اجتماعي وفكر طبقى . ويميز تروتسكي في سياق حديثه بين الأدب « الخالص » « pure » والأدب الجماهيري الشعبي « populist » اللذين تطورا في روسيا القيصرية ، رابطاً بين النمط الثاني والتعبير عن آلام المسحوقين وآمالهم ، وبين الطرف الأول والبورجوازية الصاعدة ؛ وفي هذا السياق يؤكد تروتسكي أن الماركسية ، ملتصقة بصعيد التحليل العلمي الدقيق :

« تسعى بالدرجة نفسها من الثقة إلى اكتشاف الجذور الاجتماعية للفن الخالص ، بالقدر نفسه الذي تسعى به إلى اكتشاف الجذور الاجتماعية للفن المنحاز [إلى الجماهير] »^(٨١). وبعد مناقشة مطولة للموضوع يصوغ تروتسكي موقف الماركسية من أطروحات شك洛夫سكي بعبارة صارمة نهائية :

« إن تأكيد الاستقلال التام « للعامل » الجمالي عن التأثيرات الاجتماعية ، كما يعبر عنه شك洛夫سكي ، مثل على مغالاة محدودة تضرب جذورها ، هي أيضاً ، في الشروط الاجتماعية ؛ إنها جنون العظمة في علم الجمال وقد قلب واقعنا الصلب رأساً على عقب »^(٨٢) .

ومن الجلي أن مثل هذا المنظور يعين على القول بأن الشكليين الروس طمحووا إلى تجريد النقد (والأدب ؟) من الأيديولوجيا ، لكنهم كانوا هم أنفسهم نتاجاً لتغيرات في الفن وفي الأفق الأيديولوجي في روسيا كانت قد سادت سابقاً في أوروبا الغربية ، وأدت إلى ظهور المدرسة الشكلية الغربية^(٨٣) .

٢٠ - أيديولوجيا النقد

الفعل النقدي في جوهره فعل أيديولوجي . وكل نقد يصدر عن أيديولوجيا متشكلة . وحتى حين لا يحمل فعل النقد إلا دلالة اللغوية الأصلية في العربية ، فإنه يكون مشرباً بالأيديولوجيا . فالتقيد هو تمييز الزائف من الصحيح . وبمجرد أن نعرفه بهذه الطريقة البسيطة ، فإننا نحده بأنه فعل (معياري) يستند إلى مجموعة من القيم المتشكلة مسبقاً للتصور ؛ وكل تشكل فكري مسبق التصور ، سابق على لحظة الممارسة أيما كان نوعها ، هو ، جوهرياً ، فعل أيديولوجي . إن النقد يتضمن موقفاً ؛ أي أن ثمة « موقفاً نقدياً » ؛ وكل موقف نقدي هو ، تحديداً ، تمثل للعالم القائم ، واستجابة له أيديولوجياً . ومن هذا المنظور ، فإن الموقف اللانقدي المطلق ، أي قبول العالم كما هو ، هو

خفية ، وترصدها ، ثم تقوم بتحليلها في سياقات محددة ، ومن منطلقات نظرية محددة . لكن ثمة منظوراً آخر ، يبدو لي أكثر غوراً وأهمية وسفسطة من منظور الحضور ، هو منظور الغياب . إن للحضور دلالة دون شك، لكن للغياب أيضاً دلالة ؛ وإن دلالة الغياب قد تكون أكثر جوهرية وتجسيدا لبنية الثقافة من دلالة الحضور . وإذا كان الشكليون الروس قد أشاروا على مستوى جزئي جداً إلى اختفاء ظاهرة ما من نص أدبي بوصفه دالاً ، ومنحوه مصطلحاً متميزاً هو الـ « mi-nus device » (أي الوسيلة السالبة)^(٨٤) ، فإنني أود هنا أن أنقل هذا التصور إلى مستوى أبعد شمولية وكلية ، هو مستوى الحياة الثقافية والفكرية بأكملها . ولأن استخدامي لمصطلح الـ « minus de-vice » لتجسيد هذا المفهوم قد يؤدي إلى التباس ضار ، فإنني سأقترح مصطلحاً جديداً هو « دلالة الغياب » ، أو « قراءة الظواهر الغائبة » . وسأعود هنا إلى بوتومور من جديد لأبرز شكلاً من أشكال الدلالة الأيديولوجية معتدلاً ، وأكثر جلاء من « دلالة الغياب » ، ولكنه يعين على فهم ما أعنيه بصورة أفضل . يتحدث بوتومور ، كما أشرت سابقاً ، عن وجود الأيديولوجيا في كل تصور علم - اجتماعي ، وعن تأثيرها على أفكار البشر وأفعالهم في الحياة اليومية ، ثم يتابع ليقول :

« وهي تملك هذا التأثير إما لأنها محقونة بمذهب اجتماعي ما ، أو لأنها ، وهي تستثني أي تأثير مذهبي مباشر ، تجذب الانتباه إلى ملامح معينة للحياة الاجتماعية وتؤكددها ، في حين تهمل ملامح أخرى ، مؤدية بهذه الطريقة إلى إقناع الناس بأن يتصوروا شروط [حياتهم] ومستقبلهم المحتمل في إطار طقم من المعطيات دون آخر »^(٨٥) .

هكذا تلعب الأيديولوجيا دورها في الإفصاح والإضمار ؛ في الإبراز والتغيب ؛ في الإثبات والنفي ؛ ودورها في ذلك كله ليس أعظم في طرف منه في طرف آخر .

ومن هذا المنظور ، أو من منظور أكثر اتساعاً ولطافة ، نستطيع أن نصف المكون الأيديولوجي في النص من خلال علاقته بالحضور والغياب ؛ بمعنى أن حضور المكون الأيديولوجي صراحة هو وجه واحد فحسب من تجل علاقة الأدب بالأيديولوجيا ؛ أما الوجه الآخر فإنه غياب المكون الأيديولوجي صراحة ؛ أي أن ثمة نمطين من وجود المكون الأيديولوجي في النص ؛ أحدهما يتمثل في حضوره ، والآخر يتمثل في غيابه .

بهذا المعنى يصبح الغياب وجهاً من وجوه الحضور ، ويصبح الفقدان وجهاً من وجوه الوجود . وهذا هو بالضبط معنى الـ « mi-nus device » (كما اقترح استخدامه هنا) . إن انشغال النقد العربي القديم ، مثلاً ، بالدراسة اللغوية للنص ؛ بتركيبه ونظمه وشقشقات المعاني الجزئية فيه ، دون إيلاء اهتمام واضح لعلاقة الأدب بالمجتمع وبالصراعات الدائرة في الحياة العربية ، سياسياً واقتصادياً واجتماعياً ، وبالعلاقة مع الثقافة الدينية الطاغية ، لم يكن فحسب فعلاً جمالياً ، بل كان تعبيراً عن أيديولوجيا سائدة هي أيديولوجيا فئة « هل أقول طبقة ؟ ليس تماماً » مرتبطة جذرياً بالسلطة ؛ بالحكم في أشكاله المباشرة (الخليفة ، القادة ، الحكام) ؛ بالبلاط والبليطات الفرعية ؛ بالثقافة الرسمية ، أي بالمركز . ولذلك فإننا نفتقد في النقد العربي - على ما أتصور - أدنى درجة من درجات الاهتمام بالشعر الذي مثل رؤية الهامش ؛ رؤية الخارجى ؛ رؤية الثقافة المضادة ، أو

وحده موقف غير أيديولوجي . ولا أعني بالقبول هنا التمثيل والفهم والإقرار ، بل أعني انتفاء الاستجابة المكتنبة ، وانتفاء الموقف النابع من الاكتناه نتيجة لذلك ، وهذا أقرب إلى أن يكون موتاً نفسياً وفكرياً حقيقياً ، وإذعاناً مطلقاً . أما القبول بمعنى التفحص والتمحيص والموازنة والإخضاع للتجربة والتجريب ثم الإقرار ، فإنه هو أيضاً موقف أيديولوجي ؛ لأنه يستند إلى مجموعة من القيم مسبقة التصور والتشكل ، هي التي أدت إلى الإقرار عن طريق مقايضة الواقع المعين بالقيم التي يحملها المعايير ويزن بها ما يعاينه^(٨٤) .

ليس ثمة مفهوم نقدي مؤسس واحد في تاريخ النقد نقى من الأيديولوجيا ، وسيكون عبثاً أن أحاول هنا امتحان جميع المفاهيم المؤسسية لتسويغ الزعم الذي أزعمه . لذلك سأكتفى بأحد المفاهيم الطاغية في النقد العالمي الآن ، وهو مفهوم لا يبدو أن ثمة من هو على استعداد حتى للدخول في تساؤلات جدية حوله ، وأقصد بذلك مفهوم الوحدة ، بشكل خاص كما تبلور في عمل كولردج ، وكما تطور بعده في النقد الحديث .

ما أظن باحثاً واحداً حتى الآن وجد في نفسه القدرة على تحقيق درجة من الانفصام عن ثقافة الحداثة تسمح له بالانفلات خارج الإطار التصوري الذي يشكله النقد الحديث ، والذي تعد مقولة الوحدة فيه بديهة تصورية مطلقة . وما أظن باحثاً واحداً نظراً إلى هذه البديهة التصورية بوصفها حاملاً أيديولوجياً من الطراز الأول^(٨٥) وإن بعض الظن إثم .

بيد أن تمحيصاً ، من خارج الإطار التصوري لمقولة الوحدة ، يبرز حقيقة باهرة : هي أن الوحدة التي يدور الحديث عنها في النقد لا يمكن أن تتبلور نقدياً إلا نتيجة لعملية أساسية هي « البحث عن الوحدة » . وعلى حين يمكن أن تعد الوحدة خصيصة نصية ، فإن « البحث عن الوحدة » لا يمكن أن يعد كذلك ، بل هو تعبير عن هاجس يشغل العقل - الذات الممارسة للبحث عن الوحدة لا أكثر . وحين نكشف ببساطة عن أن البحث عن الوحدة لا يتم بشكل برى ، بل يتم لإيمان مسبق التصور بأن وجود الوحدة في النص قيمة إيجابية (جمالية أو فنية أو أدبية أو أيديولوجية) ، يتجلى ببساطة مشابهة كون البحث عن الوحدة ، في جوهره ، فعلاً أيديولوجياً .

لنتصور ما يحدث للنقد العالمي المعاصر الآن ، (وللفكر منذ هيجل حتى الآن مروراً بماركس)^(٨٦) ، إذا رفضنا البحث عن الوحدة أولاً ، وإذا رفضنا ثانياً مقولة الوحدة ، وإذا رفضنا ثالثاً ، إضافة قيمة إيجابية على النص الأدبي الذي يمتلك « وحدة » ؛ لنتصور ما سيحدث للنقد العالمي الآن ، إذا بلورنا مقولة جديدة تزعم أن العمل الأدبي الذي يمتلك وحدة داخلية (أو عضوية أو بآى معنى آخر اتفقنا عليه) قد يكون عملاً ساقطاً ، لأن علاقته بالعالم الحديث وبالتجربة الإنسانية المعاصرة في مثل هذه الحالة ستكون علاقة مخلخللة ؛ ففي (عالم) يتفتت ، وتتبعثر أجزاؤه ، ويفتقر إلى الكلية والعضوية والتكامل ، على مستوى الإنسان الفرد ، والمجتمع والكون ، يكون العمل الأدبي الذي تتألف أجزاؤه وتتنامى عضويًا لثمنحه وحدة كلية ، عبثاً تصورياً ، أقرب إلى المفارقة اللاذعة منه إلى الاكتمال الفني . لنتصور مقولة جديدة تزعم أن اللاتبيين ، واللا تكامل ، واللا نظام (أى الفوضى) هي أسس أنماط الأشكال الفنية قدرة على تجسيد التجربة

المعاصرة . ومن ثم أكثرها إنسانية والتحاماً بالوجود الإنساني - الفردي المجتمعي في آن واحد . هذه الافتراضات تكشف إمكانية حاسمة : هي أن البحث عن الوحدة ، وتقديس الوحدة ، قد لا يكونان أكثر من تعبير عن أيديولوجيا سائدة تشكلت أصلاً في إطار رؤى دينية صوفية للعالم وللإنسان وعلاقته بالطبيعة ، وللمجتمع ، وللفن ، لكنها تحولت إلى أشكال أخرى (قارن ، مثلاً ، مع إلخاح لوسيان جولدسمان الماركسي على أهمية الوحدة ، التي يبنى عليها عمله النقدي وعلم الاجتماع كله)^(٨٧) ، وأن هذه الرؤى ليست أكثر من تجسيد لهواجس مرحلة ثقافية تاريخية معينة ، تمتد من الرومانسية إلى منتصف القرن الحاضر ، وتمثل اجتماعياً صعود البورجوازية والرأسمالية الأوروبية وهيمنتها وسعيها إلى نشر أيديولوجيتها ، وخلق تصور لعالم متناغم ، متجانس موحد ، وأن الانقلاب الفكري الجديد في الثقافة المعاصرة هو بالضبط ذلك الانقلاب الذي سيرفض مقولة الوحدة صادراً عن رؤى جديدة للعالم ، وللإنسان وعلاقته بالطبيعة ، وللمجتمع وللفن .

لكن ؛ إذا كانت مقولة الوحدة كما وصفناها الآن مقولة أيديولوجية ، فإن المقولة المناهضة لها التي طرحتها لا تقل عنها أيديولوجية . والفرق بينهما هو فرق في غمط الأيديولوجيا التي تصدر عنها كل منهما . من هذا المنظور تبدو كل مقولة مناهضة للوحدة مقولة أيديولوجية . إن مقولة التناقض ، مثلاً ، التي يبدو جاك دريدا مهووساً بها ، هي أيضاً مقولة أيديولوجية ؛ فذهاب دريدا إلى أن غاية العمل الفلسفي التفكيكي هي إدراك التناقض الذي يتخلل بنية الفكر الفلسفي تحديداً ، أى من حيث هو فكر فلسفي^(٨٨) ، وذهاب أتباعه إلى أن غاية العملية النقدية هي إدراك التناقض الذي يتخلل بنية العمل الأدبي تحديداً ، أى من حيث هو عمل أدبي (راجع ، مثلاً ، دراسات بريارة جونسون وبول دومان وجيوفري هارتمن وهارولد بلوم ، بشكل خاص)^(٨٩) ، إنما ينبع من تصور أيديولوجي يرى في التناقض خصيصة سلبية في بنية العمل الأدبي ، لكنه يعدها طبيعية ، برغم سلبيتها ؛ أى أنها لما لا حول ولا قوة لنا بإزائه مادامنا نتنتج نصوصاً أدبية - نقدية . ومادمت قد أشرت إلى هارولد بلوم ، فإنه يمكن أن أشير الآن إلى أن جهده النقدي كله يصدر عن أيديولوجيا طاغية ؛ أيديولوجيا تنسب لعملية التأثير والتأثر - التي تمتلك طبيعة القانون الذي لا حول ولا قوة لنا بإزائه - قيمة جمالية محددة : هي قيمة توليدية تطويرية ، بمعنى أنها تنقل شخصية الفنان وتكوينه الفني من مرحلة بدائية إلى مرحلة أكثر تطوراً وأهمية : أى أعظم قيمة . أخيراً ،

هل يمكن أن ننفي عن تصور كارل ماركس للأيديولوجيا بوصفها وعياً زائفاً وناتجاً عن البنية الاقتصادية ، طبيعته الأيديولوجية ؟ أى هل أمامنا سوى أن نرى أننا ، في اللحظة التي نصف فيها الأيديولوجيا بأنها سلبية القيمة ، نصدر عن موقف أيديولوجي ، يؤمن بأفضلية المعرفة العلمية المنظمة على المعرفة التي يتجها الفكر أو النظرية المستقلة ؛ موقف مناهض للأيديولوجيا ، ظاهرياً ، لكنه عميق التجذر فيها فعلياً ؟

٢١- النقد ، والأيديولوجيا ، ومشكلة القيمة

برغم أن المنحى النظري الذي تشجع تصورات ماركس الأصلية

أو إخضاع العمل الأدبي للدعوة (الإسلامية ، مثلاً ، أو الماركسية) ، وتنتهي في إحدى ذراها تصورياً ، وفي إحدى صيغها الفكرية المهمة نقدياً ، في عمل قائل بنجامين^(٩١) ؛ إذ يبدو لي أن الصيغة التي وصل إليها بنجامين هي واحدة من أفضل الصيغ المطروحة الآن في الفكر النقدي في العالم ، على صعيد محدّد هو مجاوزة ثنائية القيمة الفنية/النزعة الأيديولوجية ، واقتراح صيغة توحد بينهما .

يدرك بنجامين أن البعد الأيديولوجي أو السياسي للعمل الأدبي ، كما بلورته الدراسات النقدية حتى زمنه ، قد ظل قلقاً غير قابل للموضعة الدقيقة في إطار نظرية نقدية متماسكة ، وعاجزاً عن حل التعارض الذي تصوره بين النزعة (السياسية) والنوعية (الجودة الأدبية) ، وهو يصف حالة النقد بأنها لم تصل إلا إلى صورة مملّة تتمثل في ظهور صيغتين متعارضتين ؛ إحداهما تقول « يكفي العمل الأدبي أن يكون ملتزماً لكي يكون جيداً » ، على حين تقول الثانية : « العمل الأدبي الذي يكون ملتزماً ينبغي أيضاً أن يكون جيداً » . وبين هاتين الصيغتين يتأرجح النقد عاجزاً عن حل الإشكالية المطروحة .

أما بنجامين فإنه يطرح صيغته الجديدة عن طريق صهر التصورين الأساسيين اللذين يبدوان متغايرين في الصيغتين السابقتين ، وتوحيدهما في صيغة واحدة مختلفة جذرياً : « أود أن أبرز لكم أن النزعة التي يكشفها عمل أدبي لا يمكن أن تكون صحيحة سياسياً إلا إذا كانت صحيحة بمعنى أدبي . وما يعنيه هذا هو أن النزعة التي تكون صحيحة سياسياً تتضمن نزعة أدبية ، ودعوني أضيف فوراً : أن هذا النزوع الأدبي الذي يكون محتواه بشكل صريح أو ضمني في كل نزعة سياسية سليمة ، هذا النزوع ولا شيء آخر هو الذي يشكل نوعية العمل [الأدبي] وجودته ؛ ولهذا السبب فإن النزعة السياسية الصحيحة للعمل تمتد لتغطي أيضاً نوعيته (جودته) الأدبية ، لأن النزعة السياسية الصحيحة تحتوى على نزعة أدبية هي أيضاً صحيحة »^(٩٢) .

وتتبع أهمية تصور بنجامين هذا لا من عده القيمة الأدبية مندرجة ضمن القيمة السياسية فحسب ، بل من تحديده لمعنى « القيمة الأدبية » ؛ وهو تحديد يرفض جميع التصورات الماركسية السابقة عليه ، ويؤسس منحى جديداً تماماً في دراسة الموضوع . فالقيمة الأدبية بالنسبة إليه ، كما يصفها حين يطور الصيغة الأساسية السابقة ويرهفها ويبلورها بشكل نهائي ، تبدو مرتبطة بالتقنية :

« نستطيع الآن أن نؤكد ؛ بشكل أكثر دقة ، أن هذه النزعة الأدبية قد تتكون من التطوير التقني للتقنية الأدبية ، أو من التطوير التراجعي لها »^(٩٣) .

وفي خطوة تالية يحدد بنجامين العلاقة بين هذه التقنية الأدبية المتقدمة والنزعة السياسية الصحيحة في إطار مفهوم « الاعتماد الوظيفي » ، أو « التبعية الوظيفية » ، منطلقاً من تمييز أساسي للنقاد الروسي تريتياكوف (Tretyakov) « بين الكاتب الفاعل والكاتب المخبر » .

وليس ثمة من شك في أن أطروحة بنجامين ثورية بمعنىين ، الأول أنها تنوير للفكر النقدي نفسه ؛ والثاني أنها ترتبط بالفعل الثوري

(خصوصاً العلاقة بين البنية العليا وبنية الأساس) على بلورته وتطوره هو التعليل بالدرجة الأولى ، فإن النقد الماركسي التطبيقي ابتداء من النماذج القليلة جداً التي خلفها ماركس وإنجلز ، حتى آخر ما قام به جولدمان وأدورنو ، يعد بالدرجة الأولى نقداً « تقويمياً » ، غير مهادن في مواقفه من الأعمال الأدبية التي يراها متبينة لمواقف أيديولوجية تناقض أطروحاته الأساسية ، وغير متردد في إطراء ما يتبنى منها هذه الأطروحات . وتبدو هذه السمة فيه من الجلاء والنصاعة والشمول ، بحيث إننا نفاجأ تماماً حين يأتي ناقد لیتهم النقد الماركسي بأنه ينفر من معالجة مشكلة القيمة ويتحاشاها ، خصوصاً حين يكون هذا الناقد نفسه ماركسياً . إلا أن هذا هو بالضبط ما يفعله واحد من أبرز النقاد الماركسيين الصاعدين الآن في الغرب ، هو تيري إيجلتن . ويبدو لي إيجلتن في موقفه هذا كأنه يخوض معركة دون كيشوتية مع طواحين هواء تظهر له في هيئة نقد ماركسي يرفض الانخراط في التقويم واتخاذ موقف من مشكلة القيمة . وعلى حين قام عمل ترونسكي في موقفه من الشكليات الروس ، وعمل لوكاش في دراسته للرواية المعاصرة ، على التقويم من منظور شديد الوضوح ، وقام عمل بنجامين على تحديد القيمة الأدبية بالقيمة السياسية ، فإن إيجلتن يظل قادراً على كتابة فصل هجومي ماحق ضد النقد الماركسي الذي يظل نائياً عن الانشغال بمشكلة القيمة فيقول :

« إن السكوت عن التمييز النوعي بين كاتيين كبوشكين وكوفنتري باتور يبدو عبثاً تماماً من وجهة نظر النقد الماركسي . لكن هذا الاحتشام المتصنع النظري منتشر وشائع في علم الجمال الماركسي . وفي شكله الأبسط يبدو هذا الموقف إحساساً بالضيق (النابع من الإيمان بالمساواة) بإزاء النخبوية المتضمنة في تخصيص مكانة من الطبقة الثانية لأعمال أدبية ما ؛ كم يبدو شريفاً عالياً تفضيل بليك على بنجمن . أما في شكله الأكثر سفسطة فإنه يطرح نفسه كعلموية صارمة معادية للمثالية القاطنة في الحكم المعيارى . ومهمة الناقد تبعاً لهذا الموقف ليست أن يضع الأعمال الأدبية على سلم تقويمي ، بل أن يحقق معرفة علمية بشروط إمكانيتها التاريخية . وسواء أكانت هذه الأعمال ستقبل أم تُلغى فإن ذلك غير ذي علاقة في النهاية بالنسبة لهذا الغرض ، وهكذا يُنفي التقويم من مجال علم الأدب لكي يربى وينمى ، ربما كمنفعة خاصة »^(٩٤) .

وإذ يرفض إيجلتن هذا الموقف ، فإنه يوحد بينه وبين موقف النقد الوضعي / المثالي واصفاً كلا الموقفين بأنها عاجزان :

« وعلى حين يعيد النمط الأول من النقد [الماركسيين] إنتاج الأيديولوجيا البورجوازية عن طريق نزعة المساواة التجريدية لديه ، فإن الثاني يعد إنتاج هذه الأيديولوجيا في نزعة التنظيرية « المجردة » عن القيمة »^(٩٥) . أما من هم هؤلاء النقاد ؟ وما هي الطواحين التي يحاربها إيجلتن ؟ فإن ذلك مما لا يفصح هو عنه وما يعجز فهمي عن إدراكه دون تبرع منه به .

لقد شغلت مشكلة القيمة الأيديولوجية ، بصورة أو بأخرى ، النقد العالمي زمناً طويلاً دون أن تقدم إجابة وافية لها . بيد أن ثمة محاولات يمكن تصنيفها تراتبياً ، تبدأ بالمفاهيم الفجة للالتزام

بل يكشف خصيصة في فكر الناقد نفسه ، هي خصيصة أيديولوجية صرف . وفي حالة كهذه نكتشف في سياق جديد سلامة مقولة كون (Kuhn) التي أشرت إليها سابقاً ، وهي أنه ليس ثمة من حقائق مستقلة عن النظريات التي تملكها حولها . ولقد كان من زوايا الامتياز الباهرة للنقد العربي القديم ، في تياره الرئيسي الذي يمثل عمل القاضي الجرجاني وعبد القاهر الجرجاني أنه ألح - في سياق يطغى فيه الفكر الديني والإرهاب الديني طغياناً كاسحاً - على استقلالية القيمة الأدبية للنص عن قيمته الدينية . وسواء أكان هذا الموقف مجدياً نقدياً أم لم يكن كذلك ، فإنه مما ينبغي تسجيله باحترام عميق للكفاءة الفكرية والتجرد العقائدي اللذين ينجنيان وراءه ؛ وهما كفاءة وتجرد يصدران عن إمامين من أئمة الفكر الديني نفسه ، لا من أئمة الفكر النقدي فحسب . أما كيف تتحدد القيمة الأدبية ، وما مقوماتها ، فإنه مما لا يسهل الجواب عليه أولاً ، ولا يدخل في إطار هذا البحث ، ثانياً ، ويحسن أن تتم مناقشته في مناسبة مقبلة .

٢١ - ٢

من جهة أخرى ، تقوم أطروحة بنجامين على تأكيد مبالغ فيه لامتلاك التقنية ، بمعنى محدد ودقيق للكلمة ، دوراً في العمل الأدبي ، هو دائماً لمصلحة البروليتاريا سياسياً . إن تقنية المونتاج في العمل المسرحي ، في رأيه ، ثورية لأنها تنقل إلى المسرح تطورات حدثت في فنون أخرى كالإذاعة والسينما . لكنه ليس واضحاً على الإطلاق لماذا ننسب إلى تقنية المونتاج هذه القيمة الأيديولوجية . ولننصف إلى ذلك ، ما هو أكثر أهمية : لماذا نفترض كون تقنية المونتاج في ذاتها ذات قيمة تقدمية أدبية ولماذا نعد هذا شيئاً بدعياً ؟ يبدو لي أن المسوغ الوحيد لعمل بنجامين هنا هو عصرية التقنية ، أي كونها نتاجاً للمرحلة التاريخية الحاضرة . وبهذا المعنى - إذا قبلنا الأطروحة - يصبح المحك (الوحيد ؟) لثورية التقنية وتقدمها الفني وصحتها السياسية هو انتفاءها إلى مرحلة تاريخية معينة أو عكسها للحاضر الراهن .

أما ما قد يبدو في عمل بنجامين من أن أهمية المونتاج تنبع لا من طبيعته العصرية أو تقنيته بل من دوره في تقطيع العمل المسرحي ، وتدمير الوهم ، وخلق التغريب وكشف التناقضات (كما في عمل بريخت) ، فإنه غير دقيق وغير قابل للانطباق - فنياً - على جميع الفنون الأخرى وفي جميع المراحل التاريخية . قد يكون التغريب في سياق المسرح الرأسمالي أو البورجوازي ذا وظيفة محددة ثورية ، كما في الجوهر من عمل بريخت ، لكن هل يبقى التغريب في مسرح ومجتمع اشتراكيين ، مثلاً ، مالياً للقيمة الأيديولوجية ذاتها ؟ ومن ثم هل يظل للمونتاج قيمة أدبية في هذا السياق الأخير ؟ من الواضح هنا أن نظرية بنجامين مقيدة بإطار تاريخي محدد ، وبأشكال فنية سائدة في نمط محدد من المجتمعات هو المجتمع البورجوازي الغربي ، لكن التاريخ والمجتمعات والنظريات النقدية أكثر شمولية وأهمية بكثير من أن تصاغ جميعاً ضمن معطيات هذا المجتمع بالذات . إلا أن عمل بنجامين يظل مهماً على صعيد نظري صرف ، يشمل في كونه ينقل محور التركيز ، في دراسة الأدب ودوره السياسي وعلاقته بالأيديولوجيا ، من تتبع الأطروحات الفكرية التي يصوغها الكاتب بشكل نظري إلى مستوى التقنية والأدبية ؛ إلى مستوى البناء الفني للعمل الأدبي ، واكتشاف الدلالات الأيديولوجية للشكل . وهو في ذلك يفيد من

والفكر الثوري^(٩٤) والبروليتاريا . لكن هذه الثورية ليست ضماناً لتماسكها النقدي وجدواها ؛ إذ من الواضح تماماً أن تماسك الأطروحة يعتمد اعتماداً مطلقاً على مفهوم « القيمة » الذي تتضمنه ، وعلى تحديد « الأدبية » . والقيمة هنا لا تكشف إلا في إطار « الصحة » : « ما هو صحيح سياسياً صحيح أدبياً » . ويحدد مفهوم الصحة بأنه إسهام من نمط معين في الصراع بين الطبقة العاملة والرأسمالية ، لصالح الأولى طبعاً .

أما مفهوم « الأدبية » فإنه لا يناقشه إطلاقاً ، بل يتخذ منه موقفاً « استبدادياً » (أعني أنه يعده واضحاً بدعياً) ، مع أن ذلك غير صحيح على الإطلاق . ذلك أن قدراً هائلاً من النقد الحديث ، بدءاً من الشكليين الروس إلى التفكيكيين ، قد جعل همه الأول اكتشاف « الأدبية » ، و« الشعرية » .

ثم إن هذا التصور يربط الأدب والقيمة بمرحلة تاريخية معينة ، ويتصور محدد للتركيب الاجتماعي ، وإذا ظهر أن هذا التصور لا يستوفي التشكلات الاجتماعية عبر التاريخ ، أو إذا ظهر أن تاريخ المجتمعات والأدب يضم مراحل غير مرحلة الصراع بين الرأسمالية والبروليتاريا ، تصدعت أطروحة بنجامين تصدعاً خطيراً .

والحقيقة البسيطة هي أن كلا الافتراضين المطلوبين لتصديعه سليم .

نفترض نظرية بنجامين ، ضمناً ، أن القيمة الأدبية وظيفة من وظائف سلامة الموقف الأيديولوجي ، بمعنى أن وجود الثانية يحتم وجود الأولى . ولو كان لنظريته هذه الصيغة العامة لكأنت أقل تهاوتاً ؛ لكنه حين يحدد الموقف الأيديولوجي السليم بأنه يتمثل في الوقوف إلى جانب البروليتاريا في صراعها ضد الرأسمالية ، فإنه يجعل هذا الموقف أكثر ضيقاً ومحدودية ومن ثم أكثر تهاوتاً (بالمعنى المنطقي الصرف للكلمة) . ومن بين النتائج المنطقية الضمنية العديدة لنظرية بنجامين واحدة على قدر كبير من الخطورة ، وعلى قدر مماثل من الضعف ، هي أن العمل الأدبي الذي يتبنى موقفاً أيديولوجياً مرتبطاً بطبقة أخرى ، أو غير طبقية أصلاً ، أو لا يتبنى موقفاً أيديولوجياً من هذه القضية المحددة أو غيرها ، بل يبلور المواقف المتعارضة دون أن يكون طرفاً في الصراع الدائر بينها - هو بالضرورة عمل فاقد للقيمة الأدبية . وهذه الصيغة لا تختلف في شيء عن الصيغة التي طرحت في الفكر الديني ، وربطت القيمة بالتزام القيم الدينية والدعوة إليها والدفاع عنها والتبشير بها^(٩٥) . ومن نافلة القول أن يشير المرء إلى أن من أسوأ أمخاط الإنتاج الأدبي في العالم نصوصاً دينية وبروليتارية ، وأن من أفضل نماذج الأدب في العالم نصوصاً يمكن أن تقرأ خارج كلا هذين الإطارين . لكن إشارتي هذه لا تعني إطلاقاً أن النصوص الدينية والبروليتارية هي نصوص سيئة ، بل تعني ببساطة أن القضية مطروحة بشكل خاطئ ، حين تطرح على هذا المستوى ، وأن علينا أن نبحث عن مستوى آخر لطرحها عليه ، وعن نظرية في القيمة لا تتألف من طرفين - قيمة سياسية أو دينية (أو أيديولوجية بشكل عام) ، وقيمة أدبية ، بل تتألف من طرف واحد هو القيمة الأدبية : ذلك أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون له إلا قيمة من نمط واحد محدد هو أولاً وأخيراً نمط أدبي ؛ أما حين يفترض الناقد أن للعمل قيمة أدبية - لكنه خال من القيمة أيديولوجياً ، فإن حكمه لا يكشف خصيصة في العمل الأدبي ،

الرأسمالية ؛ وتبدو إطلاقيه هذا الربط في تحليله لمعنى الانتهاء الطبقي عند الفنان ، وتركيزه على الانخراط في الفعل الذي يؤدي إلى تحويل وسائل الإنتاج الثقافية . لكنها تبدو أيضاً في المعارضة التي يقيمها بين العقل (في نقده لجماعة « الموضوعية الجديدة » وانها لم لهم بأنهم يقصرون دورهم على أن يكونوا رجال فكر) ، والبروليتاريا . فهو يختتم مقاله بالقول : « إن الصراع الثوري ليس حرباً تحاض بين الرأسمالية والعقل ، بل حرب تحاض بين الرأسمالية والبروليتاريا » (٩٩) .

وبرغم أن ما يقوله بنجامين هنا سليم لامراء فيه ، وبرغم أن معارضته العقل / البروليتاريا لا تعني أكثر من نفى لأي أطروحات مثالية أو للتنظير والفكر الصرف ، فإن مقولته تظل محدودة . ذلك أن الصراع الذي يدور في المجتمعات الإنسانية ليس دائماً وإطلاقاً صراعاً بين البروليتاريا والرأسمالية ، بل إن ثمة أشكالاً أخرى لا تخص من الصراع ، تنبع من الشروط الموضوعية السائدة في مجتمع ما من المجتمعات . كما أن ثمة صراعات تدور لا ضمن المجتمع الواحد بل بين المجتمعات والدول المتناحرة . وما الصراع بين البروليتاريا والرأسمالية إلا أحد وجوه الصراع ، وهو وجه لا يتجلى إلا في مرحلة محددة من مراحل تطور المجتمع ورأس المال ووسائل الإنتاج والبنى الاقتصادية . ومن الجلي أن حصر بنجامين لسريان نظريته في هذا المستوى المحدد والمرحلة التاريخية الخاصة يجعلها محدودة الجدوى في فهم العلاقة بين الأيديولوجيا (أو السياسة بخاصة) ، والأدب ، وفهم « القيمة » التي يمتلكها العمل الأدبي أدبياً ، إذا كان « صحيحاً » سياسياً . فمثل هذه النظرية تبدو قليلة الجدوى في تحديد القيمة والصحة السياسية في إطار الثقافة العربية المعاصرة ، مثلاً ؛ حيث تتجلى محاور صراع متعددة تتقاطع وتتشابك : صراع على مستويات قومية ، واجتماعية ، وضد غزو استعماري وضد دولة استيطانية ، وصراع على مستوى الأيديولوجيات التقليدية (الدينية بخاصة) وأيديولوجيات مضادة لها ، وصراع على مستوى طبقي ضمن المجتمع الواحد ، وعلى مستوى طائفي وقبل . وسيكون منظوراً ضبابياً تماماً ، وزائفاً في تقديرى ، ذلك المنظور الذي يقلص جميع أشكال هذا الصراع ، بل الصراعات في المرحلة التاريخية الحاضرة ، إلى صراع بين البروليتاريا والرأسمالية في المجتمع العربي ، أو على مستوى عربي وعالمى . على الرغم من أهمية هذا المستوى من مستويات الصراع . أنا أعمى تماماً أن مثل هذا المنظور قائم في الثقافة العربية الآن ، وأن أصحابه سيبدون على اعتراضات بهذا الرد ، بيد أنني لا أستطيع قبول الأطروحة أو اعتمادها الآن في تفسير الظواهر الثقافية والاجتماعية المعقدة في الحياة العربية ، أو في دراسة العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا من المنظور الذي يقترحه بنجامين .

وحتى إذا افترضنا جدلاً أن الصراع بين البروليتاريا والرأسمالية هو الأكثر جذرية الآن ، وأنه الصراع الذي يتبطن جميع أشكال الصراع الأخرى في المجتمع العربي ؛ أى إذا افترضنا أن التناقض البنوي في المجتمع العربي هو التناقض : البروليتاريا / الرأسمالية ، وأن جميع التناقضات الأخرى مظاهر تعبيرية (manifestations) عنه ، أو إفرازات له ، وهذه أطروحة قابلة للتأمل وإمكانية الإثبات أو النقض . فإن الفنان الذي يتخذ مواقف معينة من هذه المظاهر

إسجازات الشكليات والتشكيليين الروس ، ومن أطروحات دادا والسرالية (٩٦) . وهو المؤسس الحقيقي للاتجاه الذي طوره جولدمان (دون إشارة لبنجامين) والمطور الحقيقي لعبارة لوكاش المشهورة : « إن العنصر الاجتماعي حقا في الأدب هو الشكل » . أما أطروحته نفسها فإنها تفتقر إلى التماسك النظري من جهة ، وإلى الدقة في تحديد المفاهيم ، من جهة أخرى ، كما تفتقر - وهذا أخطر ما فيها - إلى القابلية للتطبيق الشمولي أو لاكتشاف القوانين . وبغير مثل هذه القابلية - كما تعلم الماركسية نفسها التي يصدر عنها بنجامين - لا يمكن أن تكون للنظرية قيمة حقيقية . ويبدو لي مدهشاً تماماً أن بنجامين يضع نظريته في صيغتين متفاوتين دون أن يدرك وجود أى تفاوت بينهما .

فهو في مقاله الأساسية حول الموضوع (التي يبلور فيها النظرية) يقول إن صحة النزعة السياسية تنطوي على (أو تشمل) صحة النزعة الأدبية . وأن هذا يتبلور في اختيار الكاتب لتقنية معينة . ويجهد خلال المقالة كلها للبرهنة على هذه الأطروحة .

بيد أنه في مقالة أخرى « حوارات مع بريخت » (٩٧) ، يسجل مذكراته عن حوار بينه وبين بريخت عن النقد الذي وجهه الأخير لمقالته الأساسية . وفي هذا السياق يصوغ أطروحته بشكل مغاير كما يلي : - « ١٩٣٤ ، ٤ تموز . أمس ، حديث طويل في غرفة مرض بريخت حول مقالتي « المؤلف منتج » . قال بريخت إن النظرية التي طورتها في المقالة - (وهي) أن الحصول على تقدم تقني في الأدب يغير في النهاية وظيفة الأشكال الفنية ، [ومن ثم وظيفة وسائل الإنتاج الفكرية - intellectual أيضاً] ، ولذلك فإنه يحكم للحكم على الوظيفة الثورية للأعمال الأدبية - تنطبق على فنانيين من نمط واحد فحسب ؛ كتاب الطبقة البورجوازية العليا ، الذين يعد نفسه واحداً منهم . وبالنسبة لكاتب كهذا ، كما قال بريخت ، يوجد بحق نقطة تضامن وتلاحم مع مصالح البروليتاريا ! وهذه هي النقطة التي يستطيع فيها الكاتب أن يطور وسائل إنتاجه » (٩٨) .

ومن الجلي هنا أن الفاعل الحقيقي في عملية تطوير وسائل الإنتاج هو التقدم التقني في الأدب الذي يأتي أولاً . كما أن من الشائق أن بنجامين يستخدم عبارة في النهاية (eventually) ملغياً أى علاقة مباشرة أو آلية بين العمليتين ، ومركزاً على الطبيعة التدريجية لها أو غير المحدودة بزمان ، على الأقل . ثم إن من الشائق أن التقدم التقني الذي يأتي أولاً يغير في النهاية وظيفة الأشكال الفنية ووظيفة وسائل الإنتاج الفكرية .

أما في مقاله الأساسية نفسها فقد كانت العملية معكوسة ؛ إذ كان تغيير وسائل الإنتاج هو هم الكاتب الأساسي وغرضه الواعي ، وكان استخدام التقنية وسيلة لتحقيق هذا الغرض . يقول بنجامين مثلاً :

« الكاتب . . . الذي يفكر بعناية في وسائل الإنتاج اليوم . . . لن يعنى بالمنتجات نفسها ، بل سيعنى دائماً ، في الوقت نفسه ، بوسائل الإنتاج . بكلمات أخرى ، ينبغي أن تمتلك منتجاته وظيفته منظمة إلى جانب شخصيتها وقبلها بوصفها أعمالاً مكتملة » .

أخيراً ، تبدو لي نقطة الضعف الرئيسية في نظرية بنجامين في إطلاقيه ربطها للقيمة السياسية والتقنية بالبروليتاريا وصراعها ضد

التعبيرية ، ويستخدم تقنيات محددة في عمله ، قد يتخذ مواقفه استجابة للتناقضات الواضحة لديه ، دون أن يكون التناقض المتبطن بالضرورة حاضراً في عمله .

وليس من السهل أن نفترض دائماً أن الصحيح سياسياً على مستوى التناقضات الواضحة لابد أن يتطابق مع الصحيح على مستوى التناقض المتبطن ، أو أن نفترض أن هذا التطابق سيكون دائماً - حتى لو وجد - قابلاً للكشف . ويبقى السؤال في هذه الحالة قائماً : ما الموقف النقدي الذي نتخذه في مثل هذه الحالة ؟ كيف نحدد « القيمة » و « النوعية » السياسية والأدبية ، ونقدر بدقة نقدية تامة أن العمل الفني المنتج يمتلك الصحيح سياسياً ولذلك فإنه تحديداً ينطوي على السليم أدبياً ؟

وما أطرحه هنا من تساؤلات ليس مقصوداً في انطباقه على الثقافة العربية والمجتمع العربي ؛ فهو قابل للانطباق في أي سياق آخر . ولعل في موقف جورج لوكاش عما يسميه « مأزق العصر الذي نعيشه » ما يشعر بأهمية هذه التساؤلات ؛ فقد كتب لوكاش في أوائل الستينيات مقالته المشهورة « فرانز كافكا أو توماس مان »^(١٠٠) التي يجتسمها بالإشارة إلى مجالات جديدة مفتوحة أمام الأدب البورجوازي . وفي هذه المقالة يقول لوكاش إن المأزق الحقيقي لعصرنا ليس التضاد بين الرأسمالية والاشتراكية بل التضاد بين السلام والحرب . ويرى لوكاش أن الواجب الأول للمثقف البورجوازي قد أصبح رفض القلق (angst) القدرى المسيطر سيطرة كلية . وهذا يتضمن عملية إنقاذ للإنسانية ، بدلاً من تحقيق أي اختراق في اتجاه الاشتراكية .

ولعل عبارة لوكاش تتضمن بصورة خفية ، تعريضاً بموقف بنجامين ؛ فهي دون شك ترى محرق التضاد ، ومحرق فاعلية المثقف البورجوازي ، شيئاً آخر غير الانخراط إلى جانب الاشتراكية في مواجهة الرأسمالية . ذلك أننا هنا نواجه تناقضاً جديداً : الحرب / السلام ، لا يمكن أن بعد يشكل حتمياً متطابقاً مع التناقض الأساسي (الرأسمالية/الاشتراكية) ، والفنان قادر على اتخاذ موقف إيجابي أيديولوجياً من هذا التناقض الجديد ، بل هو مطالب باتخاذ ، دون أن يعنى ذلك بالضرورة أن اختياره العقائدي هذا هو اختيار ضد الرأسمالية إلى جانب الاشتراكية . ومثل هذا الاختيار ، في عرف لوكاش ، حامل للقيمة أو ، بعبارة بنجامين ؛ « صحيح سياسياً » ؛ فهل يفقد الاختيار سلامته لأنه ليس اختياراً على صعيد التعارض رأسمالية/بروليتاريا ؟

أخيراً تبدو لي محدودية نظرية القيمة عند بنجامين (وعدد كبير من النقاد الماركسيين) في قضية خطيرة جداً : هي ضيق الأفق المكاني والتاريخي الذي تستند إليه تحليلاتهم ، والذي يتبلور فيه مفهوم القيمة لديهم . فمن الملاحظ في أعمالهم جميعاً ، أنهم مفتونون بتحليل الأدب في المجتمع البورجوازي أو الرأسمالي الغربي ، وأن نظرياتهم (من لوكاش إلى بنجامين إلى جولدمان) تنبع من استقراء المادة الأدبية المنتجة في هذا المجتمع فقط ؛ وهذه حقيقة صارخة ولافتة للنظر بحدّة ؛ فمن المستغرب أن يكون نقاد ماركسيون كهؤلاء لم يستقروا مادتهم الأدبية من خارج النماذج الرأسمالية ، أي من الكتاب في الدول الاشتراكية مثلاً (الاتحاد السوفياتي وأوروبا الشرقية ، واثان منهم يتمييزان إلى هذه الأخيرة) ، أو من دول العالم المتنامي

(الثالث) ، خصوصاً في ضوء انشغالهم بمشكلة الاستعمار والسيطر الاستعمارية على المجتمعات المتنامية . ومن الغريب أن القضي الأساسية في المجتمعات الغربية بدت بالنسبة إليهم قضية الصراع الطبقي ، مع أنهم جميعاً تقريباً كانوا يصدرون في تحليلهم الاجتماعي عن إدراك حاد لضمور الصراع الطبقي في هذه المجتمعات (مدرسة فرانكفورت بشكل خاص)^(١٠١) ، ويصلون إلى إحساس كامل بالتشاؤم حول مستقبل الثورة البروليتارية . ومن الطبعي أنهم في هذا الإطار الأيديولوجي المحدود قد رأوا وظيفة الأدب من منظور دوره في هذا الصراع المفترض الذي لا يحدث ، وفي إمكانية أن يسهم في إحداثه . لكن من الطبعي أيضاً أن نقول إن النمط الغربي ليس النمط الكوني ، لا على صعيد البنية الاجتماعية ولا على صعيد طبيعة الإنتاج الأدبي وعلاقته بالنظام القائم . ومن هذا الفرق تنتج حقائق مهمّة جداً ، منها ما يلي : إن ولع جولدمان بأعمال جان جينيه ، مثلاً ، ينبع من أنه يرى فيها روح التفاؤل بإمكانية التمرد . وهو يخصص له قدراً كبيراً من عنايته لهذا السبب . لكن هذا التفاؤل وإمكانية التمرد اللذين يراهما جولدمان في أعمال جينيه فيقدرها لذلك ، ملمحاً بارزان بل طافيان على السطح أيضاً ، في كثير من الأعمال الأدبية في العالم العربي . فالشعر العربي الحديث والقصة والرواية والمسرح مشحونة جميعاً بأدب التمرد والرفض والنزوع ، بحيث إن الناقد ليس بحاجة إلى ابتكار وسائل التحليل أو التفسير المعقدة للعمل الأدبي وللمجتمع لكي يرى تجانساً بينها يسمح بلمح التمرد . إن التمرد ظاهر في كل مكان من أكثر قصائد البيات المبكرة هجومية ومباشرة ، إلى أعقد نصوص أدونيس وأكثرها خفاء .

ومن الجلي هنا أن المنهج يصبح أقل جدوى بكثير في حالة دراسة الإنتاج الثقافي العربي منه في حالة دراسة أدب أوروبا الغربية ؛ فما يسمى المنهج إلى كشفه بشق الأنفس هناك ، واضح هنا وضوح الشمس ، بحيث لا حاجة حتى إلى البحث عنه . وليس ثمة من شك في أن القصور المنهجي وضحالة النتائج التي يصل إليها مثل هؤلاء النقاد مرتبطان جذرياً بعقده « المركزية الأوروبية » التي كشف عنها في الثقافة الغربية عدد من الباحثين المعاصرين ، من أهمهم إدوارد سعيد في تحليله لأثر هذه المركزية الأوروبية على تصوير الاستشراق للشرق وللعالم العربي بشكل خاص . وفي ضوء ما قدمته من نقاش يدولي أننا مواجهون الآن في النقد العربي بضرورة اكتشاف إشكالية القيمة سعياً وراء تطوير نظرية للقيمة تنفلت من إسار المركزية الأوروبية ، وتمتلك درجة أعلى من الشمولية (أي من القابلية للانطباق عالمياً) ومن الخصوصية (أي من القدرة على تجسيد خصائص النتاج الثقافي العربي وعلاقته بالبنى الاجتماعية - الاقتصادية - السياسية - الثقافية) بما فيها الدينية) وفهمها وتفسيرها وتوجيه مسار حركة هذا النتاج في آن واحد .

يتخذ تيودور أدورنو موقفاً مغايراً تماماً لموقف بنجامين ، برغم أن كلا الناقلين يصدر عن معطيات التحليل الماركسي للمجتمع والثقافة والأدب . ويكاد أدورنو أن يتخلل عن إسناد أي أهمية للموقف الأيديولوجي ، ملحاً على مفهوم جديد يسميه « المحتوى الحقائق » ، للعمل الأدبي (truth content)^(١٠٢) ، وهو مفهوم معقد ، لا شك

لكننا لم نبتعد كثيراً عن لغة الأيديولوجيا ؛ أى عن ربط القيمة بموقف أيديولوجي (من المجتمع البورجوازي بشكل خاص) . ومن أجل تطوير نقدي جذري ، لابد أن نصل إلى نقطة نفهم فيها هذا الرباط . سواء أكان قوياً أم ضعيفاً ، جلياً أم خفياً - بين القيمة والموقف الأيديولوجي . بيد أن ثمة شرطاً أساسياً ينبغي أن يتحقق من أجل أن يكون هذا الفصل ذا أهمية نقدية : هي أن نستطيع بلورة نظرية للقيمة في عزلة عن الموقف الأيديولوجي ، قادرة في النهاية على تحليل أهمية الظاهرة الأدبية ، ودورها في الحياة الاجتماعية والثقافية لا في حاضرها فقط ، بل تاريخياً أيضاً ، بلغة نقدية دقيقة ، وفي إطار منهجي متين محكم . ولا يكفي أن نلغى المشكلة ، أى أن نقول ببساطة إن القيمة لا تشتق أو ترتبط بالموقف الأيديولوجي وكفى . ويبدو أننا حتى الآن غير قادرين على ذلك ، وما زال أمام النقد ماثلاً المراحل التي ينبغي أن تقطع قبل أن يصل إلى صيغة كهذه .

بيد أن عدداً من المحاولات قد تم من أجل قطع المسافة بيننا وبين هذه النقطة النائية، من آخرها الجهد الذي قام به تيري إيجلتون للخوض في مشكلة القيمة من منظور ماركسي. ولعل أهم مقولة يقدمها إيجلتون هي قوله (مع أنه يصدر عن منطلقات ماركسية كما يفعل أدورنو وبنجامين ولوكاش) :

« ولا يعني هذا ، مع ذلك ، القول بأن النص القيمي (الثمين) هو دائماً [النص] الحامل لقيم ومقدرات « تقدمية » ، أو أنه الانعكاس المجرد « لموضوع - طبقى » تقدمي » (١٠٣) .

ولا يقلل من أهمية هذا الرأي سوى كلمة واحدة هي « دائماً » ، فهي تكشف عن ثبات منظور القيمة عند إيجلتون وربطها بالقيم « التقدمية » التي يحملها العمل الأدبي ، برغم أنه يجعل هذا الربط الآن قاعدة لها استثناءات ، على حين كانت عند آخرين قاعدة دون استثناءات . ومن الاستثناءات التي يذكرها حالة بن جونسون بالقياس إلى والتر لاندور ، كما أن من بينها ورود زورث الرومانسي .

ويسطفي لدى إيجلتون إحساس بأنه يعمل في فراغ تصوري ؛ فالماركسية ، في رأيه ، قد صممت عن معالجة مشكلة القيمة ، وهو يفترض أن سبب هذا الصمت عن مناقشة القيمة الجمالية قد يكون « أن الشروط المادية التي ستجعل من مثل هذا الإنشاء [أى مناقشة القيمة الجمالية] ممكناً بصورة تامة لم توجد بعد » (١٠٤) .

أما لماذا يفترض إيجلتون أنه هو الآن - وهو ناقد ماركسي - قادر على مناقشة القيمة الجمالية ، بأسلوبه الهجومى - لكل الاتجاهات - الصارخ ، القطعى في أحكامه المطلقة ، برغم أن « الشروط المادية لمثل هذا الإنشاء لم توجد بعد » ، فذلك أمر غير ثامناً . وأما كيف يتجاهل هوس النقد الماركسي بالقيمة ، والتقويم ، وعمل أدورنو وعشرات الآخرين سواء ، فإن ذلك مما لا تفسره إلا الرغبة في اكتساح كل ما في الساحة من أجل تثبيت القدمين فيها بوصف المرء رائداً مبتكراً مقتحماً لمجاهل جديدة بكر . وذلك كله سمة من سمات عمله ، وليس له في الواقع النقدي في العالم أدنى المسوغات على الإطلاق .

يخلص إيجلتون من مناقشته المطولة إلى صيغة تبدو عليها الجدة اللغوية ، لكنها في الواقع ، وراء ضباب الكلمات الراكضة ،

أنه يضم ، فيما يضم ، المحتوى الأيديولوجي ، لكنه أكثر سعة منه ، وهو أقرب إلى الموقف الفلسفي ومصداقية الرؤيا التي يمثلها العمل الأدبي للعالم . ولعل في المثل الذي يقتبسه أدورنو نفسه لتوضيح مفهومه خير بلورة له . ففي دراسته لمسرحية إيسن « البطة البرية » ، يصف أدورنو « المحتوى الحقائقى » لها بأنه :

« تمثيل العالم البورجوازي بوصفه دائماً عالماً أسطورياً ، بسبب عقدة الإحساس بالانتماء واللوم » التي تولدها العلاقات ضمن المجتمع البورجوازي ، وبأن الأمر فيه هو دائماً قضية مصير أعمى يحكم في العالم البدائي الكتيب الذي يخرج منه شخصية الطفل في المسرحية بطريقة ما ، ضعيفة هامشية ليصبح ، بمعنى أسطوري أيضاً ، ضحية عقدة التعنيف هذه .

وينطلق أدورنو ليصف العمل الأدبي بأنه نظام ؛ وحدة في التعدد والكثرة ، ويسند أهمية كبيرة لهذه الوحدة ، برغم أنه لا يعدها قيمة مطلقة ، بل يقر بأن بعض الأعمال التي لا تشكل « وحدة في الكثرة » قد تكون عظيمة : مثل الشذرة أو القطعة ، بل أنه ليعد غياب الوحدة دالاً ، كما يعد غياب المعنى دالاً .

ويقرر أدورنو أن ما يحدد القيمة الجمالية لعمل أدبي هو « محتواه الحقائقى » (truth — content) . فإذا كان فيه محتوى كهذا كان جيلاً ، وإذا لم يكن لم يكن .

وهذه القيمة ، في عرف أدورنو ، لا تقال مباشرة ، بل تتضمن في العمل الأدبي بصورة غير مباشرة ؛ ففي مسرحية إيسن المذكورة لا يعبر عن المحتوى الحقائقى بشكل مجرد ، بل عن طريق تشخص العناصر المختلفة في هذه المسرحية بالذات .

والمحتوى الحقائقى يجاوز النص نفسه ، وتمثل عملية إدراكه وصولاً إلى أعلى درجة من الفهم (ولذلك لا تدركه إلا الفلسفة) ؛ وفي هذه العملية ينبغي مجاوزة وجود العمل الفني الخالص ، كما أنه في بداية التحليل كان ضرورياً أن يستحضر المرء معرفة سابقة ليدخلها في العمل من أجل تملكه تملكاً تاماً . وتنبع هذه الضرورة من حقيقة أن العمل الأدبي مزدوج الشخصية ؛ فهو في اللحظة نفسها « حقيقة اجتماعية » (أو واقعة اجتماعية) ، وشيء آخر بالقياس إلى الواقع ، شيء هو ضد هذا الواقع ومستقل عنه ؛ وذلك بالضبط ما يجعله حقيقة اجتماعية . وهذه الطبيعة الالتباسية للعمل الأدبي - أى كونه ينتمى إلى المجتمع ، ويختلف عنه في آن واحد - تؤدي إلى حقيقة أن المستوى الأعلى من الفن ، أى محتواه الحقائقى ، وما يمنحه أخيراً نوعيته بوصفه عملاً فنياً ، لا يمكن أن يكون أمراً جمالياً صرفاً ، بل على العكس من ذلك ، إن المحتوى الحقائقى نفسه يقود إلى ما هو عبر العمل ومجاوزه له ، (ولذلك لا تدركه إلا الفلسفة) ، وذلك لأنه - على وجه التحديد - يشخص تلك اللحظة الفنية التي يكون الفن فيها ، في حقيقته ، « أكثر من الفن » .

ويدعو أدورنو إلى اتخاذ هذه الطبيعة التي يمتلكها الفن منطلقاً لنمط جديد من النقد الأدبي ، نمط « سيكون جديراً بالإنسان وجهده » .

هكذا يربط أدورنو بين القيمة والمحتوى الحقائقى للعمل الأدبي ، مقرأً بأن مسألة القيمة هي مسألة جمالية جزئية على الأقل (بطريقة عكسية ، أى بالقول بأن ما يمنح القيمة ليس أمراً جمالياً صرفاً) .

لا تقترح حلاً لمشكلة القيمة قائماً على الفصل بينها وبين المحتوى الأيديولوجي للعمل الأدبي . فهو يرى أن :

« قيمة النص ، تتحدد بالأسلوب المزدوج لإيلاجه في تشكيل أيديولوجي وفي الخط السلالي (النسبي) للإشياء الأدبي . وهذه الطريقة يدخل النص في علاقة مع مدى - هو مدى جزئي دائماً - من القيم والمصالح ، والحاجات ، والقوى ، والقدرات (الاستطاعات) المحتملة / المحددة تاريخياً والمحيط به ؛ [ولا يعني هذا] أن النص « يعبر عن » أو « يعيد إنتاج » هذه الأشياء (إذ إن النص مصنوع من كلمات لا من حاجات) ، بل إنه يركب نفسه بالعلاقة مع العلامات الأيديولوجية التي تقفن هذه الأشياء » (١٠٥) .

وفي نهاية بحثه ، وبعد حديثه عن صمت الماركسية عن معالجة مشكلة القيمة ، يقول إيجلتن « إن الجمالي أثنى بكثير من أن يسلم دون صراع إلى الجماليين البورجوازيين ، وإنه المثلث بتلك الأيديولوجية إلى درجة أعلى من أن تسمح بمصادره كما هو وربما كان شيء ما من المعنى الذي تملكه المصطلحات « الجمالي » و « الأخلاقي » يكمن بالضبط في هذا الصمت المؤقت ، الاستراتيجي لأولئك الذين يرفضون أن يتحدثوا . . أخلاقياً أو جمالياً » (١٠٦) .

لكن صمت إيجلتن يأتي بعد معركة صاخبة من الكلام ، دون أن يفصح عن معنى كامن يحدد الجمالي بطريقة مقنعة ، سارية نقدياً .

وإن الباب ما يزال مشرعاً للداخلين أو الذين يجتذبهم الأبواب المشرعة ، وإن الكلام لضروري في صخب الصمت السائد !

قد تكون أطروحة إيجلتن الأساسية هي ما يمكن أن يستنبط من مقطع متميز في دراسته لمشكلة القيمة ، يلح فيه على كون النص تنظيماً لغوياً ذا خصائص مميزة ، يكشف لنا بآلية محددة الواقع التاريخي الذي يصدر عنه . ويستحق هذا المقطع الاقتباس كاملاً ، لئلا يتجلى فيه فعلاً من صيغ نقدية كاملة التبلور ، بل لأنه يتحرك في مسار يبدو لي سليماً وقابلاً للتطوير :

« إن مقولة تروتسكي . . سليمة : وهي أن الأدب ليس مجرد شكل من أشكال الوصول التوثيقي إلى الأيديولوجيا . الأدب غمط خاص من أنماط التنظيم اللغوي يقوم ، عن طريق إزعاج (إقلاق) ، للأنماط التقليدية لخلق الدلالة (للتدليل) ، بتأريض (foreground) أنماط معينة من صنع المعنى بشكل يسمح لنا بتحسس الأيديولوجيا التي تكمن [هذه الأنماط] فيها طبيعياً . ومثل هذا التأريض هو في اللحظة ذاتها نتاج صناعي مركب ، وتحريض تجريبي يتلع القارئ إلى لعب بين العلامات يكون مغرباً بقدر ما يمتلك من لاطيعية (Unnaturalness) . إن النص مسرح يضاعف ، ويطلق ، ويختزل ويغير علاماته هائلاً إياها ومحوراً إياها من المحددات المفردة، وداعجاً ومزجاً إياها بحرية لا يعرفها التاريخ ، من أجل أن يسحب القارئ إلى دخول أعمق تجريبي إلى الفضاء المخلوق بهذه الطريقة . وثمة ، طبعاً ، أطراف متقابلة قطبياً هنا : النص الذي يغرب عمداً باستعراضه « المفرط » للوسائل Devices ، والنص الذي يجتذبنا بشكل من أشكال الكتابة « الطبيعية » « البريئة » التي لها ظاهرياً ، شفافية التجربة نفسها . بيد أن العمل الأدبي هو بدرجة أعلى غمطاً غير قابل للتقليص إلى أي من هذين (النمطين) : فهو يشبك التعاطف بقدر لا حقيقته ولا واقعيته . . وإنه بالضبط بسبب كون لا واقعيته ولا

حقيقته تسمح بقدر يزيد على الطبيعي من تمديد المعاني واختزالها ، « يجعلنا نرى » (ونغري بأن نقبل) الصور المعدلة (versions) أو النسخ التي يقدمها للواقع التاريخي » (١٠٧)

وبرغم أن هذا الكلام لا يخرج بقدر دال على جوهر الفرضية التي تجعل غاية العمل الأدبي الإفصاح عن الأيديولوجيا التي يصدر عنها ، فإنه بتأكيد التنظيم اللغوي للنص، قابل لدرجة أعلى من التطوير النظري في اتجاه فهم أسلم للعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا ، وللاستمرار في مناقشة مشكلة القيمة في إطار منجزات نقدية جديدة - تبرز بشكل خاص في البنيوية والسميات المعاصرة - قد تؤدي في مرحلة مقبلة إلى حلول أكثر جذرية ونمساكاً .

٢١ - ٤

ويبدو في نهاية المطاف ، أن مشكلة القيمة لا يمكن أن تحل في إطار أيديولوجي ، لأنها ، ضمن هذا الإطار تشكل معضلة جوهرية تنبع من كون القيمة ، أو الحكم والتقويم ، فعلاً أيديولوجياً هو أيضاً . فكل تقويم ، في حدود المعرفة المنهجية القائمة الآن ، يصدر عن أيديولوجيا متشكلة ويتضمنها . ولأنه كذلك فإننا حين نقوم بتقويم عمل أدبي هو كذلك تشكيل أيديولوجي ، نكون في موقع من يعارض أيديولوجيا بأيديولوجيا أخرى . بل إن الأمر لأفدح من هذا ، إذ إننا في الواقع نكون في موقع من يحاول أن يقوم أيديولوجيا موسطة بأيديولوجيا (غير موسطة) أكثر شمولية منها ، لأنها تصدر الآن عن متلقي تضم استجابته الأيديولوجية النص المتوسط ، والأيديولوجيا الموسطة ، والواقع الذي أنتج فيه النص ، والمبدع الذي أنتجه ، بالإضافة إلى أيديولوجيته هو (المتلقي) . على حين كانت أيديولوجيا النص أقل شمولية من ذلك . بيد أن هذه الأيديولوجيا « الحاكمة » الآن أضعف علاقة بالواقع الذي أنتج فيه النص ، ومعرفتها به معرفة نصية ، في حين أن معرفة النص به معرفة خبرة ومعاشة . وهكذا فإن أيديولوجيا التقويم تكون أقل وأكثر في آن واحد من الأيديولوجيا الموسطة في النص . ويسبب ذلك فإنها فعل أيديولوجي مشوه في أقل تعبير ؛ وكما قلت سابقاً ، لن تحل مشكلة القيمة إلا حين يستطيع النقد أن يفرغ فعل التقويم من كل محتوى أيديولوجي له - إذا كان ذلك ممكناً .

٢٢ - النقد / الأيديولوجيا : الوظيفة الأيديولوجية للنقد

سأعود الآن إلى ميشيل فوكو . وقد يبدو مفاجئاً في عمله أنه في الفصل الوحيد الذي يخصصه للنقد والأيديولوجيا (١٠٨) لا يتحدث عن النقد بالمعنى الشائع للمصطلح ، ولا عن الأيديولوجيا بالدلالة المباشرة لها ، بل يكتب عن الطفرة ؛ عن التغيرات الجذرية التي حدثت في القرن الثامن عشر في مجالات ثلاثة : النمو العام ، والتاريخ الطبيعي ، ودراسة الثروة . وفي كل ذلك يؤكد على انبثاق سمة أساسية جديدة تملكها الأشياء ، لا تتمثل في خصائص خارجية لها ، بل في مكون يكمن في صلبها : هو الجهد البشري الذي خصص لإنتاجها ؛ أي العمل .

وفي هذا السياق الذي يبدو غريباً ، يناقش فوكو أهمية الأيديولوجيا في تطور المعرفة ، ويسر دور الأيديولوجيا بوصفها « علم الأفكار » ، العلم الذي يفسر تطور المعرفة من الإحساس إلى المفاهيم.

بينهما العلاقة بين جميع الوحدات لتصنيفية الأخرى في المجتمع - الثقافة . فكما أننا أمام لاتجانس طبقي (انقسام ، وتعارض ، وتضاد ، وصراع) ، وأمام لاتجانس ثقافي ، فنحن أيضاً أمام لاتجانس نصي . هكذا يكون لدينا في الثقافة نصان : الأول سأسميه نص السلطة (النص القامع) ، والثاني نص الخضوع (النص المقموع) . والثقافة هي ، في بعدها الأدبي ، هذان النصان معاً . والعلاقات التي تنشأ بينهما : جدلية ، حقيقية كانت ، أو قمعية مجسدة لآلية النفي المطلق . ووظيفة النقد تمتاح ، كما قلت ، من حقيقة أننا في الثقافة نملك هذين النصين ، ولا نملك نصاً بريئاً (هل توجد حالات خاصة جداً نملك فيها نصاً بريئاً ، ذلك سؤال للمستقبل وللنقد في مواجهة بعض أصعب أسئلته) . وبهذا المعنى ، فإن للنص وظيفتين ، لا وظيفة واحدة ، على هذا المستوى المحدد : مستوى التعامل مع النصين المتعارضين في الثقافة ؛ فبإزاء نص السلطة ، تكون وظيفة النقد أن يجعل النص يفصح عن أيديولوجيته الخبيثة ، المضمرة ، المتخللة ، المشككة ، أن يغور إلى جوهر البنية مخترقاً الحجب الضبابية الكثيفة التي تغطي سطح النص ، ليفكك البنية ويعيد تركيبها ، مجبراً إياها في هذه العملية التحليلية المعقدة على الإفصاح والجر . وهو إذ يمارس عملياته هذه فإنه يجلو ، كما على سطح مرآة صقيلة ، التناقضات الداخلية التي يزدحم بها النص ؛ يجلو نزاعاته ومحاور تنظيمه المتعارضة ؛ ويجلو علاقته المعكوسة بالعالم ؛ علاقته التي تشكل من كونه يتعامل أصلاً مع عالم متعدد الأبعاد^(١٢) ، هلامي ، تشرخه التناقضات ؛ عالم ينوء تحت عبء فوضاه وخلخلاته وتبعثره وانحياراته الداخلية واجتياح الزمن التاريخي لوحده المكونة تاركا إياها على أقدار كبيرة من التفاوت والتعارض ؛ وكونه في اللحظة نفسها سعياً خاضعاً لأيديولوجيا معوَّهة ، صقالة ، منعمة ، ماسحة للتواءات والتعارضات - لتدريب العين على رؤية عالم متناسق ، متماسك صقيل السطح ، ملتف الباطن على نفسه بحميمية شرقية ؛ عالم لا يكون الداخل فيه إلا السطح الآخر للخارج ، ولا يكون الخارج فيه إلا السطح الآخر للباطن ؛ أي أن وظيفة النقد هي أن يجلو وهمية النص ولا حقيقته ولا واقعته .

ووظيفة النقد هي أيضاً أن يدمر سلطة النص التي يستقيها من تماسكه الخارجى ، ومن امتياحه من تاريخ للنصوص مشحون بالسلطة : سلطة الماضى وسلطة الحاضر ، ومن استعدائه الدائم لأشكال الماضى وطفوسه ، استناداً إلى جماعيتها ووحدها التي تفرضها الأيديولوجيا المسيطرة ، ضد إبداعية التدفیر الذي يمارسه الفنان في عملية التكوين التي تبدأ فؤارة نقية ، شخصية ، سديمية ثم تنحسر - تحت ضغط سلطة التاريخ الكتابى ، أى سلطة النصوص التي أنتجتها الأيديولوجيا - في قنوات التشكيل النحاسية التي تفرضها الأيديولوجيا المسيطرة وتصلب فيها . وظيفة النقد هي أن يحدث انصداعاً وانسراحاً حقيقيين على مستوى عميق هو تنوير الأيديولوجيا ضد نفسها حيثما بدا ذلك ممكناً ، وإغراء النص الذي تكوّن في بؤرة الأيديولوجيا بأن يرفض بؤرته : أى إغراء ما هو أيديولوجيا موسّطة بالتمرد على أيديولوجيته : ما كان سعيها إلى توسيطه ، من أجل أن يصير نصاً أدبياً .

وبهذا التوير الداخلي يكشف النقد « دنيوية » النص من جهة
(بالمعنى الذي يستخدمه فوكو وإدوارد سعيد) ، ويتخذ موقفاً من هذه

ويكشف فوكو عن محاولة الأيديولوجيا لتقديم تفسيرات كلية شاملة من خلال مفهوم التمثيل . وفي هذا الإطار يصفها بأنها (بمعنى محدد لا ضرورة لتوضيحه الآن) « آخر الفلسفات الكلاسيكية » ، كما يصفها بأنها « معرفة كل معرفة » ، كما تصورها الأيديولوجيون مثل دستوت دوتراسي .

وفي مقابل الأيديولوجيا مباشرة ، يضع فوكو « النقد » (الذي يبدأ مع كانت) ، ويصف بزوغه بأنه « عتبة حدثائنا المعاصرة » - مع أنه يعتقد أن نقطة الانطلاق ، بالنسبة لكلا الأيديولوجيا والنقد الكانتي ، واحدة ، وهي علاقة التمثيلات بعضها ببعض ، بيد أنه يظهر كيف أن كانت كان يسعى إلى تجنب دراسة التمثيل ذاته من أجل أن يكشف الشروط التي يمكن لتمثيل العالم أن يتم تبعاً لها . ويعد فوكو عمل كانت نقطة الانطلاق في التاريخ الثقافي الأوروبي ، التي تأتي في نهاية القرن الثامن عشر : وهي انسحاب المعرفة والفكر إلى خارج فضاء التمثيل (١٠٩) .

يقف النقد هنا نقياً للأيدولوجيا . ويسمح تصور فوكو ، ومجموعة من التصورات التي بلورها هذا البحث في فقرات سابقة ، كما تسمح تصورات لم تبلور هنا ، وبشكل خاص الأطروحة التي يقدمها بير بورديو حول العلاقة بين الأدب والأيدولوجيا المسيطرة^(١١) ، بتنمية فرضية محددة حول علاقة النقد بالأيدولوجيا ووظيفته بإزائها في السياق الفكري العام ، وفي السياق الخاص بدراسة الأدب . ومن الجلي أن مضمون هذه الأطروحة هو أن وظيفة النقد هي الوقوف نقياً للأيدولوجيا ، وتفكيك الأيدولوجيا السائدة عن طريق كشف التناقضات التي تخلقها هذه الأيدولوجيا ، بل كشف التناقضات داخلها أيضاً ، بهدف خلخلتها وتلغيمها ونسفها^(١٢) .

وقد تؤدي هذه العملية إلى تأسيس أيديولوجيا جديدة تتحول
هم كذلك إلى أيديولوجيا سائدة .

لكن وظيفة النقد ، من جديد ، هي تفكيك الأيديولوجيا السائدة الجديدة ، وهكذا ؛ أى أن وظيفة النقد الدائمة هي تصعيد حدة الصراعات الأيديولوجية في الثقافة إلى نقطة التناقض الكلي ، بهدف نسف الأيديولوجيا السائدة - المرتبطة بالطبقة الحاكمة - وخلق الشروط الملائمة لثورة جذرية تفرض سيادة طبقة صاعدة ضمن التركيبة الاجتماعية . هكذا نتصور نمطين من النشاط « التعليقي » ، أى من كتابة نص على نص : الأول يهدف إلى ترسيخ الأيديولوجيا السائدة ، لأنه يصدر عنها أصلاً . وهو بهذه الصفة ، ليس نقداً بل تعليق ؛ إنه حاشية على متن ، ومن هنا فهو فعل تابع . والثاني يصدر عن وعي نقدي ضدى يهدف إلى تفكيك الأيديولوجيا السائدة ، إنه النقد الوحيد الحقيقي : إنه متن يلزاه متن ، ومن هنا فهو فعل إبداعي . وحدائنا النقدية في النهاية ، مرتبطة بهذا الوعي النقدي الضدى ، ومشروطة بمدى غموضه وفاعليته .

لكن وظيفة النقد تمتاح ، أيضاً ، من طبيعة « الشيء » الذي يمارس النقد فاعليته عليه وبإزائه ، وبه ؛ وهو النص . ولقد أصبح جلياً من خلال الدراسة الحالية ، فيما آمل ، أننا في الثقافة ، أى ثقافة ، لسنا في مواجهة نص واحد ؛ فليس ثمة من نص يمكن أن نشير إليه بالقول : هذا هو نص الثقافة الـ « عربية » مثلاً . أى أننا لسنا أمام نص متجانس ، بل نحن ، باستمرار ، أمام نصين تجسد العلاقة

الديوية من جهة ثانية ، رافضاً أن يعد النص مقولة ميتافيزيقية أو كينونة معزولة تملك شروط تكوينها ، خالصة الخصوصية ، وتلتف على نفسها بإزاء نصوص أخرى لها هي أيضاً خصوصيتها ، ملتفة هي أيضاً على نفسها خارج العالم ، وفي مقابله .

وظيفة النقد هي أن يكتشف تناقضات النص الداخلية التي تمزقه وتوتره بينها ، وأن يدفع بهذه التناقضات إلى الذروة ، وأن يفصح في النهاية سعى النص إلى إلغاء هذه التناقضات بتمويهها وتفسيرها في « وحدة » مفتعلة ؛ ويوعى التناقضات وإسراها ؛ ويفضح النص بالطريقة التي وصفت بصبح النقد فاعلية إبداعية لأنه يتحول إلى فصح لأيدولوجيا النص المموهة ، الموحدة ، في غياب أي قدرة حقيقية على كشف وحدة حقيقية ، أو حل فعلي للتناقضات . وهذا الإلحاح على دفع التناقضات إلى ذروتها يزيد النقد الوعي حدة ويقظة ، ويدفعه في اتجاه التمرد على الواقع القائم والأيدولوجيا المسيطرة ، أي في اتجاه امتلاك ما أسميته في دراسة أخرى « هاجس النزوع » ؛ وهو وحده الهاجس الذي يمنح الوجود الإنساني عظمة الإحساس بإمكانية مجاوزة الواقع القائم ، ويمتحنه الرغبة والفعل في اتجاه تحقيقها .

وظيفة النقد هي أن يكشف هذا السعى الدائب في النص لتجسيد رؤياه للعالم ، وللإنسان وعلاقته بالأشياء وبالإنسان ، في لغة انصهارية : أي في لغة تنبض كل جزئية فيها بانعطافات الرؤيا وانكساراتها ، بحيث يصبح النص في النهاية جسداً كلياً مصقولاً تتدفق منه التواءات والتشظيات ، أي بحيث تصبح رؤياه منطوقة موحدة ، في عالم كل ما فيه يشع بالتنافر والتوتر والقلق والتناقض والتمزق ؛ كل ما فيه صخب للتواءات والشظايا والانكسارات واللاتبيين ؛ أي أن وظيفة النقد هي أن يفصح عن وهمية النص ، عن لا حقيقته . لأن النص بهذه اللاحقيقية واللاواقعية فحسب يملك شيئين : سر امتيازه ، وسر تجسيده للأيدولوجيا المسيطرة ، أو انفجاراته الداخلية التي تتمرد على سلطة الأيدولوجيا المسيطرة ، وتسعى إلى تفجيرها ونسفها .

وظيفة النقد هي أن يكشف جدلية القوى التي تتصارع في النص ، ويجلو السبل التي تصل فيها هذه الصراعات إلى تركيبة جديدة هي النص الموجود في العالم ، هي احتضان النص للعالم في داخله ، وانحضان النص في العالم في داخله ، في عملية لائبة الحركة في الاتجاهين ، من الداخل إلى الخارج ، ومن الخارج إلى الداخل . وظيفة النقد هي أن يكشف حركية النص الدائمة ضمن العالم وبالعالم ، ورفضه الدائم للقرار . ذلك أن النص حين يقبل القرار ويستريح فاقداً جدلية داخله وحركيته في العالم ، يصبح وثيقة تاريخية تنتمي إلى لحظة تاريخية مضت : اكتملت ، وانتهت ، وأصبحت ؛ بمصطلح مأخوذ من علم البلاغة والنقد « استعارة ميتة » عن التجربة والإنسان والمجتمع والعالم واللغة والشكل . وظيفة النقد هي أن يكشف وجود النص في العالم ، على حين يكشف ، في اللحظة عينها ، وجود العالم في النص ، والشرط الأساسي لهذا الكشف ، في كلتا الحالتين ، هو أن يكون كشفاً جدلياً وجذرياً للكيفية ، فعل النقد أن يسأل دائماً : كيف ؟ لا أن يستند قواه الفكرية في سؤال : هل ؟

وظيفة النقد هذه هي وظيفته في مواجهته للنص السلطوي ونص الثقافة السائدة . بيد أن ثمة غمطاً آخر من النص هو النص المقموع ،

نص الثقافة المقموعة ، المهشمة ، المضادة ؛ وظيفة النقد هنا هي أن يجبر النص على الإفصاح عن أسرارها المقموعة ؛ عن الضغوط التي مورست عليه ، من قبل الأيدولوجيا السائدة ، لكي يلتف على نفسه ويقتن ارتعابه وقمعه والاضطهاد الذي تعرض له ، في لغة سرية معممة ، أكثر - إلى حد بعيد - من أن تكون مجرد لغة رمزية ؛ لأنها لغة لا تجرؤ حتى على الإفصاح الرمزي ، بل تندثر في الداخل - رحم خوفها ورعبها - لتلويح على نفسها ، وتحاول إضاعة الخطوط ، وتمويه جذور القمع الذي نطقها . وظيفة النقد هنا هي إجبار النص على الإفصاح ، وإذا كان الإيجار وجهاً من وجوه القمع ، فإن هذا الإيجار بالذات هو قمع القمع ، أي تحرير الذات منه ، هو تفجير حرية النص من الداخل ، وجعله يقف على قدميه في وجه العالم القمعي السلطوي الذي ملسه وكوره ودجّاه كتلة تبدو مسالمة ، مطمئنة ، مع أنها في عمق العمق تحتضن جراحها المديدة البليغة ، وتترشح في صمت ؛ وظيفة النقد هنا هي أن يحيل هذا الصمت الناتج ، والنوح الصامت ، إلى صراخ جارح حاد يخمش وجه ثقافة السلطة ، الثقافة القمعية . ووظيفة النقد ، بإطلاق هذا الصراخ ، هي في النهاية أن يطلق الثورة البدائية المكبوتة ، التي تحتضنها الثقافة المقموعة ، من عقلاها ويجعلها تنتصب في وجه العالم ، تخلخل طمأنينته وتحذر إمكانات الثورة المدمرة الخالقة ، وتنجزها حين تأت اللحظة الصحيحة .

وظيفة النقد ، إذن ، أو هويته وكنهه - هي ممارسة هذا الوعي النقدي الضدى لكل مهاراته وأسلحته من أجل إجبار النص على الإفصاح : من أجل اكتشاف آلية الغنى والتشكل والتمويه فيه .

إن نص السلطة يمارس تمويهاً من نوع أول : يخفي أيدولوجيته ، وتناقضاته ، بزخرفتها وزخرفتها وتدعيمها عن طريق لغة مدعومة ، مزخرفة ، مموهة ، تلغي التعارضات لكي تخلق وهماً مسيطراً يجتذ طغيان الأيدولوجيا ويكرس سيطرتها في كل تحقق قرائي له ، ويعمم معطياتها ليحيلها إلى الشرط الإنساني « الطبيعي » الذي ينطبق على كل مكان وزمان . والنص المقموع يمارس ، هو كذلك ، تمويهاً من نوع آخر : يخفي أيدولوجيته لكي يكتسب « حرية » النطق ، « حرية » أن يكون ، وأن يكون له شيء من حظ البقاء والاستمرارية . ووظيفة النقد هي أن يفصح هذين التمويهين ويكشف آلية تكوّنهما . (وفي ثقافة كالثقافة العربية التي تعيش حياة تكاد تكون أيدولوجية خالصة ، ضعيفة التماس بالواقع ، وترعرع في خضم السلطة والقمع ، وتصدر في هذا وذاك عن سلطة الإنشاء ، والنصوص ، والكلام ، تصبح هذه الوظيفة للنقد جوهر وجود ومبرر وجود) .

وظيفة النقد ، في النهاية ، هي أن يجلو النص بطريقة تسمح لنا بتشكيل نموذج للكيفية التي يمكن بها أن نجلو العالم ؛ فالنص ليس ، في خاتمة المطاف ، إلا العالم موسطاً بتقنيات لغوية وشكلية . وإذا لم يكن النص هو العالم ، فإنه ذلك الحيز المكثف في العالم في وعي متوتر ، مصهوراً في لغة ضد الوعي الفردي - الجماعي ، ونابضاً في عرق تقاطعات وتشابكات لا تحصى ، تنبع من العالم الأرحب وتنقذ نحو هذا الوعي لتشكيل فيه منقذة نحو العالم ، في حركة لائبة لا تهدأ بين مركزين متطابقين تماماً ، لا ينفصلان ، هما مركزا هذا « الوعي - الكلن » في العالم ، / « العالم - الكلن » في الوعي .

بيد أن وظيفة النقد ، برغم هذا كله ، ليست وحيدة البعد ، بل

كل هذه الأنماط من الجدوى هي من باب الشرح والتعليل ولا تتعداه . ولقد أدرك بيريما شيري ذلك وعده إيجابياً ، وراه الوظيفة الوحيدة الممكنة للنقد ، مصرّاً على أن الشرح والتعليل ، لا التأويل ، هو الأخص بالأدب . كما أدرك جولدلمان ذلك ، وإن كان قد قسم العملية إلى مرحلتين : التفسير والتأويل ، ثم الشرح والتعليل .

ومن الاستثناءات النادرة على هذا الطرح نمط العمل الذي قام به بنجامين وبريخت ، والذي سعى إلى إحداث تطورات تقنية ضمن بنية العمل الأدبي نفسه ، لها أهدافها ومنابعها الأيديولوجية المحددة ، ولها أيضاً تأثيراتها الأيديولوجية المرسومة . وهذا الكشف الصق بطبيعة العمل الأدبي والدراسة الأدبية أيضاً . وهو ليس كشفاً ينبع من الرغبة في الشرح ، بل من الرغبة في الاكتشاف والتأويل والتخطيط والتحريض ، ثم التغيير .

ثمة مستوى أخير تكون فيه تلك المعرفة التي ذكرتها سابقاً مجدية ، هو مستوى القيمة . ذلك أن المتلقى قد ينسب قيمة معينة لعمل أدبي لأنه يتخذ موقفاً أيديولوجياً معيناً دون آخر من قضية محددة .

لكن مشكلة القيمة هي ، كما حاولت أن أظهر ، واحدة من أكثر المشكلات تعقيداً أو صعوبة على الحل في النقد ، وليس لدى شخصيا الرغبة في ولوج هذا العالم المتاهي الآن ؛ فلأصمت ، مؤقتاً .

- ٢٤ -

في النهاية ،

إن حكمة القدماء ، هنا ، تثبت جدارتها بالتجديد والاستمرارية . ولقد قالت حكمة القدماء ، الذين أدركوا خطر إخضاع الفن للمتطلبات الأيديولوجية للدعوة الدينية أو للأخلاق السائدة ، أو للتنظيم الديني للمجتمع : إن الشرشء والدين شيء ، ولا يجعل الدين من شاعر شاعراً جيداً ، كما أن فساد الدين لا يجعل من شاعر شاعراً سيئاً . وهذا هو القانون الذي سار عليه الأدب ، وسارت عليه طبقة من النقاد وقطاعات اجتماعية متعددة في مراحل تاريخية معينة ، في موقفهم من الأدب ، حتى حين كان المجتمع يفرض حدوداً عملية في الممارسة الشعرية لهذا الفصل بين الدين والأدب ، وحرية الشاعر في أن يكون فاسداً دينياً ، وأخلاقياً . وضع القدماء ، كما أشرت سابقاً ، النقد بعيداً عن الأيديولوجيا - خوفاً من قتل الفن تماماً - فاكشفوا قانون اللغة والنظم عند عبد القاهر الجرجاني ، وعدوها قيمة ودلائل إعجاز .

إن لهذه الصيغة - لحكمة القدماء - فضلاً كبيراً على أحدث الصيغ المطروحة ؛ صيغة بنجامين . فمشكلة هذه الصيغة ، كما أظهرت ، هي أنها تفترض وجود توحيد مطلق بين الصحة السياسية والصحة الأدبية ، أو بين الصحة الدينية والصحة الأدبية؛ وعكس هذه الصيغة بين الفساد السياسي (أو الديني) والفساد الأدبي . وليس ثمة من فرق على الإطلاق بين السياسة كما يستخدمها بنجامين ، والدين كما استخدمه النقاد العرب القدماء ، حين رفضوا التوحيد بين الدين والأدب . وليس إيمان بنجامين بحتمية اتجاه حركة التاريخ لمصلحة البروليتاريا بمختلف ، جوهرياً ، وعلى صعيد بنيوي ، عن إيمان المتدينين بحتمية اتجاه حركة (الزمن التاريخي) لمصلحة المؤمنين . إن استبدال كلمة « السياسة » أو « الأيديولوجيا » بكلمة « الدين » في

متعددة الأبعاد . ولذلك فإننا ، في سياق أكثر رحابة من السياق الحاضر ، يحسن أن نتحدث ، لا عن وظيفة النقد ، بل عن « وظائف » له . ومن أجل ذلك وصفت « وظيفة » النقد قبل قليل مقيداً إياها بعبارة « على هذا المستوى المحدد » . فالنقد أعظم أهمية ، وأكثر غنى من أن تحصر وظيفته بهذا البعد الأيديولوجي المحدود .

- ٢٣ -

قبل النهاية ،

ما الذي تقدمه لنا هذه المعرفة المتشكلة لعلاقة الأدب بالأيديولوجيا ؟

إن ما تقدمه لنا مشروط بنمط الأسئلة التي تسمح لنا هذه المعرفة بطرحها ، أو التي تفرضها علينا فرضاً ، في مجال دراسة الأدب وتلقيه أو إبداعه . وسيكون من السذاجة بمكان أن نغفل أياً من شيئين :

أ - أن نقول إن الأدب لا يعنيه في شيء أن تكون له هذه العلاقة مع الأيديولوجيا ، أو هذه الطبيعة الأيديولوجية .

ب - أن نقول إن هذه المعرفة ليست مجدية في عملنا في مجال دراسة الأدب .

أي أن الإشكالية القائمة الآن لا تتعلق بجدوى هذه المعرفة أو بعدم جدواها ، بل تتعلق بالسؤال التالي : على أي مستوى تكون هذه المعرفة المجدية مجدية ؟

المستوى ، مثلاً ، الذي نرى عليه جدوى المعرفة التالية :

أن فرانز كافكا كان فنان اليأس البرجوازي الذي لم يستطع أن يرى في لجة انقياد طبقته منفذاً (بريخت) ؟ وأن توماس مان أكثر واقعية في رصده لانقياد الطبقة البرجوازية وأكثر ثقة في مستقبل الإنسان (لوكاش) ؟ وأن بلزاك أكثر واقعية من أي فنان في عصره لأنه رأى مستقبل الطبقة التي ينتمى إليها زائلاً لا محالة أمام صعود طبقة جديدة (إنجلز) ؟ وأن تولستوي كان عظيمياً لأن فكره كان مليئاً بالتناقضات ، وقد جسدت تناقضاته تلك التناقضات القائمة في المجتمع الروسي في عصره (لينين) ؟ وأن آلان روب - جرييه قد جسّد عملية التشيؤ في المجتمع الرأسمالي في بنية الرواية التي أنتجها (جولد مان) ؟ وأن الرواية ظهرت استجابة لحاجات البرجوازية الأوروبية الصاعدة (لوكاش وآلان واط) ؟

إن هذه المعرفة المجدية مجدية ، مبدئياً ، على مستوى أول هو مستوى كتابة تاريخ للدلالات الأيديولوجية للأدب ، ومجدية على مستوى استخدام الأدب لاستخراج معرفة اجتماعية منه ، لكن بشرط أن تكون هذه المعرفة الاجتماعية حاصلة أولاً ، فليس هناك من ناقد واحد في العالم حتى الآن استطاع أن يكشف في العمل الأدبي دلالة على حدوث تطور اجتماعي قبل حدوث هذا التطور (أي يتنبأ بحدوثه) . إن الاكتشاف الأدبي يأتي دائماً تالياً للاكتشاف الاجتماعي ، ومؤكداً له ؛ أي أن الأدب يظل مصدر معرفة تأكيدية فحسب ، (لا معرفة رائدة) ومن ثم هامشية . وينطبق ذلك بحذافيره على آخر إنجازات البنيوية التكوينية كما بلورها جولدلمان في مفهوم التجانس / التماثل Homology بين بنية العمل الأدبي وبنية الوعي لدى فئة اجتماعية معينة ، وهذه المعرفة مجدية على صعيد كتابة السيرة الأدبية للفنان ؛ ومجدية على صعيد كتابة تاريخ الأفكار في ثقافة ما ؛ لكن . . .

ما هذا الدور ؟ كيف ينشأ ويتأسس ؟ هل يتحول ويتغير بتغير المجتمعات ؟ ثم كيف ندرس هذا الدور ؟ ثم ما تأثير ممارسة الأدب لهذا الدور على كونه نشاطاً لغوياً فنياً ؟ وما تأثير كونه نشاطاً لغوياً فنياً على ممارسته لهذا الدور ؟

- ٢٥ -

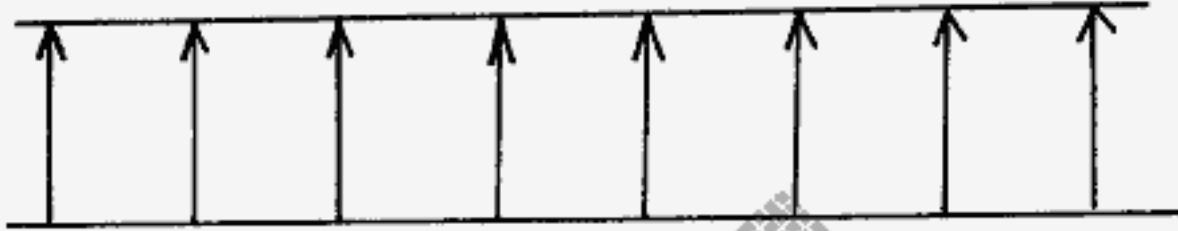
هذه هي الأسئلة ، أو بعضها ، على الأقل ؛
أما الإجابات ، فما أظن أحداً قد أعطى منها ما هو شافٍ ، مقنع ،
جوهرى الأهمية ، من أرسطو حتى الآن ، ومن الإسلام حتى كارل
ماركس وقاتلتر بنجامين وأحفادهما من السلسلة التي لا تنقطع .
وما أنا بمعط ، الآن ، مثل هذه الإجابات ؛ لا دلالة لى ، بل
عجزاً .

صيغة بنجامين والقول بأن « ما هو صحيح دينياً ينطوى حتماً وتحديداً
على الصحة الأدبية » ، ليكشف عن رجعية مفهومه - بمعنى تاريخي -
وتوحده بجميع المفاهيم الكيانية - السلطوية في موقفها من الأدب .

لكن ما أقوله لا يعنى إطلاقاً ، ولا أريد له أن يعنى - أن الأدب ينشأ
ويكتب ويمارس في عزلة عن حياة الإنسان ، فرداً أو مجتمعاً . فهو في
هذه الحياة لباب ، وهي بؤرة فيضيه . وللأدب دور جوهري في عملية
التغير والتغير الاجتماعي ، سياسياً واقتصادياً وثقافياً وإن للأدب
دوره الجوهري في الصراعات الاجتماعية : طبقياً ، وثقافياً ، وسياسياً
واقتصادياً وتصويرياً . وإن للأدب لفاعلية جذرية في الحياة
الاجتماعية ، من مستوى اللغة وتجديدها وتغييرها وتطويرها ، إلى
مستوى الاستيلاء على السلطة وتغيير أنظمة الحكم . لكن السؤال
يبقى :

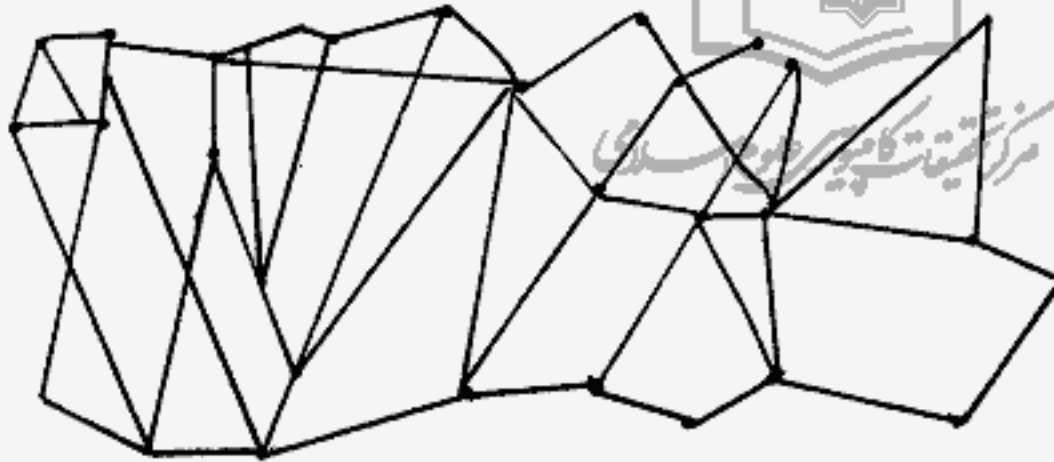
* انظر : ص (٦٧) ع ١

البنية العليا

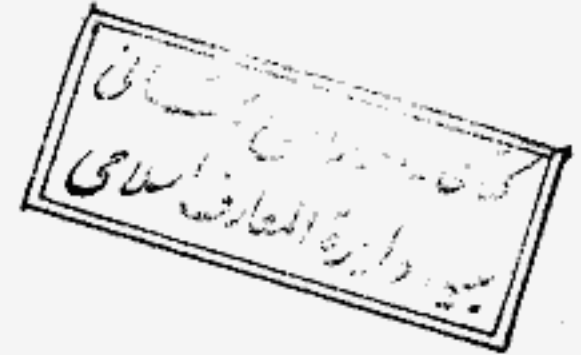


بنية القاعدة

١ - النموذج التقليدي (الماركسي)



٢ - النموذج المقترح



هوامش

(٢) راجع كتابه :
Marxism and the Philosophy of Language, English trans. by Ladislav
Matejka and I.R. Titunik, Seminar Press, (New York & London,
1973) p. 17.

(٣) راجع : من أجل دراسة دقيقة لاستخدام ماركس للأيدولوجيا ،
Raymond Williams, Marxism and Literature, Oxford U.P. (Oxford,
1977), pp. 55 - 71.

(٤) ويمثل عمل سمير أمين بشكل خاص نموذجاً ممتازاً لدراسة الأيدولوجيات في
مثل هذا الإطار .

(٥) راجع : T.B. Bottomore, Elites and Society. Pelican Books, (Harmondsworth, 1977) p.28.

(١) لعل نقطة التقاطع الأخرى تتمثل في أن ماركس ، في النهاية ، معنى مثل فوكو
بالحياة السياسية للمجتمع ، لكن تركيزه على الاقتصاد ينبع من محاولته تحديد
جذور الحياة السياسية والقوى التي تولدها . وهو يرى هذه الحياة عبر التاريخ
محكومة بالعنصرية والصراع ، ويرى هذه القوى اقتصادية . وفي الوقت نفسه
بصر فوكو في أعماله الأخيرة على دراسة علاقات القوة لا في إطار المفهوم
القانوني ، بل ضمن استعارة الحرب والاستراتيجية والتكتيك (العمليات
العسكرية) والمعارك ، ويرى في الجوهر أن الاهتمام بالسياسة وعلاقات
القوة نابع من توقع الثورة أو الانشغال بمشكلة الثورة وإمكاناتها . ويبنى فوكو
ملاحظة لأدعة عن الماركسيين (استثناء ماركس نفسه) هي أنهم في الموقفة
المشهورة « الصراع الطبقي » قد ركزوا كل اهتمامهم على الصفة (الطبقي)
وتركوا الموصوف (الصراع) . وهو يهدف إلى العودة إلى هذا الصراع .

(٢٧) راجع كتابه : **The World, The Text and The Critic**, Faber & Faber (London, 1984), pp. 48 - 49.

(٢٨) قيس . في سارتر ، ورد ، ص ٧٥ .

(٢٩) راجع مناقشة لعمله في :

Martin Jay, Adorno, Fontana Modern Masters, Collins (Glasgow, 1984), esp. pp. 111 - 160.

(٣٠) راجع مناقشة تيري إيجلتون لهذا المفهوم عند التوسير في :

Terry Eagleton, **Marxism and Literary Criticism**, Methuen & co (London, 1976) pp. 18 - 19, 69.

خصوصاً الصفحة الأخيرة . وراجع ، من أجل دراسة أكثر تعمقاً وتشمولية لعمل التوسير ، الفصل الذي كتبه Susan Janes عن التوسير في سكينر ، ورد ، ص ١٤١ - ١٥٨ . والفصل الخاص بالنقد الألتوسيري في : Tony Bennet, **Formalism and Marxism**, Methuen (London, 1976), pp. 95 - 142.

(٣١) ورد ، ص ٣٧٦ .

(٣٢) قارن مع ميخائيل باختين الذي يشير إلى نقطة مشابهة تتعلق بالنزوع نحو الانتهاء والكمال في جميع الأنواع الأدبية غير الرومانسية ، في كتابه الملحمة والرواية . ترجمة جمال شميد ، معهد الإنماء العربي (بيروت ، ١٩٨٢) ، ص ٤٢ .

(٣٣) و(٣٤) راجع الفصل المعنون بـ :

"Class Relations and Class Ideology"

في :

Marx, Engels On Literature and Art, Progress Publishers (Moscow, 1984), pp. 70 - 74 esp. 73.

(٣٥) راجع مناقشة لوسيان جولدمان لهذا المفهوم عند ماركوزه في :

Lucien Goldmann, **Cultural Creation in Modern Society**, English trans. by Bart Grahl, Telos Press (Saint Louis, 1976), pp. 57 - 59.

وراجع أيضاً كتاب ماركوزه

One Dimensional Man.

(٣٦) قيس . إيجلتون ، ورد ، ص ٦ .

(٣٧) راجع إدوارد سعيد . الاستشراق . ترجمة كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية (بيروت ، ١٩٨١) .

(٣٨) يستحق هذا المفهوم مزيداً من التأمل في معارض أكثر اتساعاً ورحابة من العرض الحالي . وأعترف بأنني مدين به لقراءتي في أعمال ميشيل فوكو ، يرغم أنني الآن لا أستطيع تحديد مصدره بالضبط في هذه الأعمال ، وقد يكون هذا المصدر مقالته " ما المؤلف ؟ " راجع الترجمة الإنجليزية لها في : **The Foucault Reader**, ed. by Paul Rabinow Pantheon Books (New York, 1984), pp. 101 - 120.

وكانت هذه المقالة قد نشرت سابقاً في ترجمة إنكليزية لها في :

Michel Foucault, **Language, Counter - Memory Practice**, ed. by Donald F. Bouchard, Basil Blackwell, (Oxford, 1977), pp. 113 - 138.

(٣٩) راجع ، حول هذه النقطة . باختين ، ورد ، ص ٢٦ - ٢٠ .

(٤٠) راجع الفصل المعنون بـ :

"Uneven Character of Historical Development and Questions of Arts," in Marx, Engels, op. cit., pp. 82 - 84.

(٤١) قيس إيجلتون ، ورد ، ص ٢٠ .

(٤٢) راجع النص كاملاً في

Marx, Engels, op. cit., pp. 41 - 42

(٤٣) السابق . ص ٤٣ - ٤٤

(٤٤) قيس . إيجلتون ، ورد ، ص ٧٧ (إشارات) .

(٤٥) راجع السابق ، ص ٣ .

(٤٦) راجع مقالته 20 ، (ed.) David Lodge, "Against Interpretation" in **20th Century Literary Criticism**, Longman (London, 1972), pp. 652 - 660

(٤٧) سابق ص ٦٥٥ - ٦٥٦ .

(٦) قيس في : **Quentin Skinner (ed.), The Return of Grand Theory in the Human Sciences**, Cambridge U.P. (Cambridge, 1985) pp. 3 - 4

(٧) راجع كتابه .

(٨) ورد ، ص ٢٠ .

(٩) راجع مناقشة متميزة لهذا الموضوع في سكينر ، ورد سابقاً .

(١٠) هي مقالته " محبة شومان " في :

Roland Barthes, **The Responsibility of Forms**, English trans. by Richard Howard, Hill and Wang (New York, 1985) pp. 293 - 398.

(١١) المرجع السابق ص ٢٩٣ .

(١٢) راجع :

The Pleasure of the Text, English trans. by Richard Miller, Hill and Wang (New York, 1975), p. 31.

(١٣) راجع :

Structural Anthropology, English trans. by Claire Jacobson and B.G. Schoepf, Doubleday & co (New York, 1967), p. 229 .

(١٤) راجع :

Fredric Jameson, **Marxism & Form**, Princeton U.P., (Princeton, 1971) pp. xii - xiii.

(١٥) في مقالته " ما الذي ينبغي أن نفعله ؟ " (What is to be done?)

منشورة في :

Marx, Engels, Lenin on Historical Materialism, Progress Publishers (Moscow, 1984) pp. 384 - 392.

ويستخدم لينين هنا أيضاً تعبير " الأيديولوجيا الاشتراكية الديمقراطية " .

(١٦) وهو عنوان كتاب له راجع :

Henri Lefebvre, **L'ideologie Structuraliste Points**, Editions du Seuil (Paris, 1971).

(١٧) وذلك شائع في الدراسات الغربية ، كما يحدث أيضاً في العربية ، في دراسات حسن حنفي ، مثلاً .

وقد شاع استخدام المصطلح في مجالات كثيرة . فقد أطلق بعض النقاد على الرومانسية ، مثلاً ، اسم " أيديولوجيا " ، راجع :

Jerome J. McGann, **The Romantic Ideology**, Chicago U.P., (Chicago & London, 1983).

(١٨) راجع مقالته عن الشكلين الروس : "The Formalist School of Poetry and Marxism," in **Marxists on Literature** ed. by David Craig, Pelican Books (Harmondsworth, 1975), pp. 363 - 379, esp. p. 379.

(١٩) راجع من أجل دراسة وجيزة لكنها جيدة ،

James Joll, **Gramsci**, Fontana Modern Masters, Collins (Glasgow, 1977).

(٢٠) راجع :

Jean - Paul Sartre, **Politics and Literature**, English. Trans. by J.A. Underwood & J. Calder, Calder & Boyars (London, 1973), pp. 19 - 80.

وإشارتي إلى عبارة سارتر هنا تلخيصية لا اقتباسية دقيقة .

(٢١) راجع ورد . الفصل الثانى بأكمله ، بخاصة ص ٢١ .

(٢٢) ولتصور ق. إس. إليوت للعلاقة بين التراث والموهبة الفردية قيمة لا شك فيها في هذا السياق . راجع مقالته " التراث والموهبة الفردية " في ترجمة منح خوري لها (الشعر بين نقاد ثلاثة ، بيروت ، ١٩٦٦ ، ص ٧٤ - ٨٧) أو بالإنجليزية "Tradition and Individual Talent," in **Selected Essays**, Faber & Faber 3rd ed. (London, 1951).

(٢٣) راجع النص في كتاب القراءة للمصنف الثانى الابتدائى : ج ١ مديرية المناهج (عمان ودمشق ، ١٩٨٣) ص ٢١ - ٢٢ .

(٢٤) راجع النص في **Selected Works**, (London, 1962) Vol. 1. pp. 272 - 273.

(٢٥) ورد . ص ١٩ . وجميع الاقتباسات الواردة في هذه الفقرة هي من الفصل الثانى من هذا العمل .

(٢٦) منشورات Maspero (Paris, 1966).

- (٧٠) كما يتمثل في عمله النقدي كله . راجع ، مثلاً ، دراسي « ثقل التاريخ وشهوة ابتكار العالم : قراءة أولية في مشروع أدونيس الثقافي » . الأعلام بغداد كانون الأول ، ١٩٨٥ .
- (٧١) قيس إيجلتن في : Terry Eagleton, *Criticism and Ideology*, Verso, (LB (London, 1978) p. 169.
- (٧٢) راجع : مناقشة نون بنيت لأراء التوسير حول الأدب والأيدولوجيا وفاعليتها ، في ورد . ص ص ٤٠ - ٤٢ ، ١١١ - ١١٨ ، خصوصاً ص ص ١١٧ - ١١٨ .
- (٧٣) قارن . مثلاً ، مع نقد ترونسكي للشكليات الروس وريبطه لموقفهم من الماركسية بنقد الفكر الديني لدارون ، ووصفه لهم بأنهم خلفاء القديس يوحنا . راجع : إشارة (١٨) أعلى .
- (٧٤) ولا علاقة للسؤال الذي أطرحه هنا بمقولة بليخانوف : إن الفن يحول الواقع إلى تجربة فنية ثم يأتي النقد ليحول النص الفني من جديد إلى واقع . ولست في معرض إثبات هذه المقولة أو نفيها ، بل يرتبط سؤال بجوهر العملية النقدية وآليات فاعليتها وأماها وحدودها في التعامل مع النص أيديولوجياً .
- (٧٥) وكتابه الرئيسي عن راسين نموذج ممتاز لعمله النقدي كله ، وهو يستند إليه في معظم ما قدمه بعد ذلك من دراسات . راجع :
The Hidden God, English trans. by Philip Thody, Routledge & Kegan Paul (London, 1977).
- (٧٦) راجع : Cultural Creation, p. 60
- (٧٧) السابق .
- (٧٨) راجع : كمال أبو ديب . جدلية الحفاء والتجلى ، ط ٣ ، دار المعلم للملايين (بيروت ، ١٩٨٤) الفصل الخامس .
- (٧٩) راجع ، مثلاً ، استخدام جورجي لوتمان لهذا المفهوم في Jurij Lotman, The Structure of the Artistic Text, English trans. by G. Ienhoff and R. Vroon Michigan U.P. (Ann Arbor, 1977) esp. pp. 94-106.
- (٨٠) ورد . ص ٢٠
- (٨١) ورد . ص ٣٧٨
- (٨٢) راجع السابق .
- (٨٣) تبعاً لدراسة باحثين المتميزة لهم في : P. N. Medvedev and M. M. Bakhtin, *The Formal Method in Literary Scholarship*, English trans. by A. J. Wehrle, Johns Hopkins U. P. (Baltimore and London, 1978), pp. 41-49.
- (٨٤) وقارن ، هنا ، مع ما يقوله جولدمان حول دور الفاعل subject في العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية ، في Cultural Creation, pp. 89-94
- (٨٥) بما في ذلك مفاهيم « الكلية » ، وتصور العلاقة الجدلية بين طرفي التركيبة التي نفوذ إلى توازن جديد ضمن تركيبة موحدة جديدة ، وغيرها مما يرتبط بمفهوم « الوحدة » .
- (٨٦) راجع : مثلاً ، إصراره على الوحدة والكلية في Cultural Creation, pp. 145-144/77, 55-51 ويتحدث جولدمان هنا عن « الحاجة الأساسية » للإنسان ، وهي « التناسق - الانسجام والكلية » (coherence and totality) (ص ٧٧) .
- (٨٧) راجع : مثلاً : Jacques Derrida, *Writing and Difference*, English trans. by Alan Bass, Chicago U. P. (Chicago, 1978).
- (٨٨) راجع ، مثلاً ، Paul de Man, *Allegories of Reading*, Yale U. P. (New Haven & London, 1979);
- Barbara Johnson, *The Critical Difference*, The Johns Hopkins U. P. (Baltimore & London 1980)
- (٨٩) راجع : كتابه : Criticism and Ideology, pp. 162-163.
- (٩٠) راجع : ص ١٦٣ .
- (٩١) بشكل خاص في دراسته عن بريخت ، ورد .

- (٩٨) راجع ترجمتي للمقاليتين في مواقف ، ٤١/٤٢ ربيع - صيف ١٩٨١ ، ص ص ٩٧ - ١١٣ .
- (٩٩) راجع دراسة نصر أبي زيد للتأويل عند ابن عربي في فلسفة التأويل ، دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي . دار التنوير - دار الوحدة (بيروت ، ١٩٨٣) ، ص ص ١٨ - ١٩ والباب الأول بشكل خاص .
- (١٠٠) راجع . ورد . مقدمة وليم ميرل المسهبة للكتاب ، خصوصاً ص ٣ ، وتحديد جولدمان نفسه للمفهومين ، ص ص ١٣٦ - ١٤١ ، وبشكل أدق ص ص ٣٨ - ٣٩ .
- (١٠١) السابق .
- (١٠٢) السابق ص ٧٦ .
- (١٠٣) السابق ص ٧٨ .
- (١٠٤) قيس . جيمس جيل ، ورد . ص ٨٣ .
- (١٠٥) في تنمة المقطع الأول الذي اقتبسته في الفقرة (١٣) أعلى ، حيث يقول : « مع تغير الأساس المادي ، فإن البنية العليا الهائلة بأكملها تتحول بسرعة نوعاً . [لكن] في تقدير هذه التحولات ينبغي أن يتم دائماً التمييز بين التحول المادي للشروط الاقتصادية للإنتاج ، الذي يمكن تحديده بدقة العلوم الطبيعية ، والأشكال القانونية ، والسياسية ، والدينية ، والجمالية ، أو الفلسفية - وباختصار ، الأيديولوجيا التي يقود بها البشر واعين لهذا النزاع ويخوضونه [بها] » .
- وجل هنا أن التحولات الأيديولوجية لا يمكن ، ضمناً ، أن تقاس بدقة العلوم الطبيعية ، كما يمكن أن يقاس التحول المادي . وثمة أمثلة أخرى يشير فيها ماركس إلى مثل هذا التفاوت .
- (١٠٦) في تنمة المقطع المقترن في الإشارة السابقة .
- (١٠٧) راجع جيمس جول ، ورد ، ص ص ٨٦ - ٨٧ .
- (١٠٨) السابق .
- (١٠٩) من رسالة إنجلز إلى جوزيف بلوخ ، في : Marx, Engels, Lenin, op. cit., pp. 194-296.
- (١١٠) راجع مقالته "Franz Kafka or Thomas Mann," in David Craig (ed.) *Marxists on Literature*, pp. 380-394.
- والإشارة هنا إلى حديثه عن توماس وولف . ص ص ٣٨٨ - ٣٨٩ .
- (١١١) السابق ، ص ص ٣٨٥ - ٣٨٦ .
- (١١٢) في : Marx, Engels, op. cit., pp. 98-101.
- وراجع بعدها مباشرة رسالة إنجلز إلى لاسال ، ص ص ١٠٦ - ١٠٧ ، وهي وثيقة نقدية على قدر كبير من الأهمية وتستحق دراسة خاصة .
- (١١٣) وفي الواقع أن جولدمان يستخدم غالباً مصطلح (homology) ، لكنه يستخدم أحياناً المصطلح "analogy" الذي يعني « القياس » أو « المقايضة » تماماً وبالضبط ؛ ذلك النوع من القياس الذي يقوم على علاقة « مشابهة » مباشرة أو مشابهة علائقية ، كما هو الحال عند أرسطو وعبد القاهر الجرجاني . راجع ، مثلاً ، جولدمان : ورد ، ص ص ٧٦ - ٧٧ و ٧٩ - ٨٠ بشكل خاص حيث تبدو "homology" و "analogy" قابلتين للتبادل تماماً .
- (١١٤) راجع السابق . ص ٧٩ ، والعبارة المقترنة ترد في كتاب جولدمان : Pour une sociologie du roman, Gallimard, Paris, 1964.
- وراجع الترجمة الإنجليزية : Towards a Sociology of the Novel, English trans. by Alan Sheridan, Tavistock (London, 1975), p. 7.
- (١١٥) قيس . إيجلتن ، ورد . ص ٧٥ .
- (١١٦) راجع . مثلاً ، مقالته عن كافكا ومان ، ورد . ص ص ٣٨٠ - ٣٨١ ، وتأكيد جولدمان وإيجلتن على أهمية « الكلية » و « النمطية » بالنسبة للوكاش .
- (١١٧) راجع جلال فاروق الشريف ، الشعر العربي الحديث : الأصول الطبقية والتاريخية ، اتحاد الكتاب العرب (دمشق ، ١٩٧٦) .
- (١١٨) قيس . إيجلتن ، ورد . ص ص ٣٤ - ٣٦ .
- (١١٩) راجع : Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, English trans. by Anna Bostok, NLB (London, 1973) esp. chs. 1, 2, 10, 11.

الأداء الفني في النوع الأدبي نفسه ، أوفى الكتابة عمراً ، تكون قيمته الأدبية - الأيديولوجية عظيمة أو ضئيلة ؟

(٩٦) راجع مناقشة هذه النقطة في إنجلترا ، *Marxism and Literary Criticism* ، p. 67. ودراسة الموسوعة لعمل بنجامين في : *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, Verso NLB (London, 1981).

(٩٧) ورد ، ص ١٠٥ .

(٩٨) راجع : ص ص ١٠٥ - ١٠٦ .

(٩٩) راجع . ص ١٠٣ .

(١٠٠) راجع المقالة في دافيد كريب (محرر) *Marxists on Literature*, pp. 380. والمقالة فصل من كتاب لوكاش *The Meaning of Contemporary Realism*, English trans. (London, 1969).

(١٠١) ويمثلها في إحدى صورها البارزة عمل هيربرت ماركوزه ، كما تتمثل في عمل أدورنو وثلاثيته الطاغية . راجع ، مثلاً الفصل الذي كتبه جيمس عن أدورنو في ورد . الفصل الأول .

(١٠٢) راجع حوار أدورنو مع جولدمان ، في جولدمان *Cultural Creation*, pp. 131 - 147.

(١٠٣) راجع : *Criticism and Ideology* .

(١٠٤) راجع : ص ١٨٧ .

(١٠٥) راجع : ص ١٨٦ .

(١٠٦) راجع : ص ١٨٧ .

(١٠٧) راجع : ص ١٨٥ .

(١٠٨) راجع : كتابه *The Order of Things : An Archaeology of the Human Sciences*, English., trans. Random House (New York, 1970) pp. 236 - 243.

(١٠٩) راجع من أجل تحديده لما يعنيه بالتمثيل ص ص ٣ - ٧٨ .

(١١٠) راجع : بشكل خاص ، دراسته : *Symbolic Power in Critique of Anthropology*, vol. 4, Nos. 13 - 14, London, Summer 1979, pp. 77 - 86.

(١١١) ولقد كان إنجلز واحداً من بين أول من أدركوا هذه الوظيفة الجذرية للأدب عازداً هو يقيناً البورجوازية بثبات عائلها إنجازاً وغاية نهائين كافيين للأدب الذي لا ينبغي أن يفضى لكي يفترج حلولاً لمشكلات الواقع التي يعيها . ورأى إنجلز هذا ، الذي يعد واحداً من أهم ما تحثبه الماركسية من معطيات إيجابية ، كان من أسوأ من فهمها واستطاع - مع ذلك - أن يستخدمها بذكاء وفكر متفتح بعض الماركسين أنفسهم (خصوصاً العرب منهم) . راجع : *Marx, Engels, op. cit.*, pp. 87 - 89, esp. p.88.

(١١٢) قارن . مع بارت ومناقشته للوجود متعدد الأبعاد الذي تسعى لغة وحيدة البعد لتمثيله ، في محاضراته الأولى في الكوليج دوفرانس ، الترجمة الإنكليزية *Powers Plural: Barthes, Lecture; in The Oxford Literary Review* vol 4, no. 1 Oxford Autumn 1979, pp. 29 - 44, esp. p. 36.

(٩٢) راجع : ص ٨٦ .

(٩٣) راجع : ص ٨٨ .

(٩٤) ويبدو أن بنجامين ، برغم تجاهل جولدمان له ، هو المؤثر الأول في بلورة نظرية جولدمان وحديثه عن موضوعة النص أو إيلاجه ضمن (within) علاقات الإنتاج السائدة ، لا بإزائها (vis - a - visit) . راجع السابق ص ٨٧ بخاصة .

(٩٥) ومن هذا المنظور فإن مقولة « الأدب الذي يتبنى أيديولوجيا الطبقة العاملة أدب جيد » لا تختلف في شيء عن مقولة « إن الأدب الذي يتبنى القيم الدينية الإسلامية أدب جيد » ، إلا على صعيد جدوى كل منهما وسلامتها بالنسبة للمؤمنين بصدقها . وهذه نقطة حاسمة الأهمية ، وواحدة من أخطر مفاصل العلاقة بين الأدب والعالم . ولقد اصطدم بها الفكر النقدي دائماً دون أن يصل إلى حل مقنع قابل للتعميم فيها . وأود أن ألفت النظر هنا إلى الحوار الذي دار بين جولدمان وأدورنو حول العمل الأدبي والقيمة والنقد والفلسفة ، وإلى أن جولدمان يلور في مفصل حاسم من الحوار السؤال - المعضلة (التي أشير إليها هنا) بعبارة بسيطة : من يحكم على الحقيقة ؟ أي من يقرر الحقيقة ومن ينفيها ، من هو الحكم في أن x حقيقة ، وأن y ليست حقيقة ؟ راجع : *Cultural Creation*, p. 144 . لكن النقد الماركسي التقليدي لا يقبل هذا الاعتراض ، بل يؤسس مفهوماً للقيمة نابعاً بكل أشكاله من النظرة نفسها التي تشبه تلك التي أسسها الإسلام . فالقيمة هنا وهناك وظيفة من وظائف « الإيمان » ، من وظائف تبنى موقف من النظام الفكري والقيم السائدة . وفي الخيار الذي يبلوره لوكاش ، مثلاً ، (وهو خيار بين توماس مان وفراز كافكا ؛ خيار بين كاتب يذعن للقلق (angst) وكاتب يحاول شرح جذوره الاجتماعية ومجازته) ، مفهوم قيمى يقول ببساطة إن التناؤ ل أفضل من التناؤم ، وإن الواقعية النقدية تحاول أن تجاوز الواقع ، أما واقعية كافكا فهي خضوع له . إن التناؤم هو أيديولوجيا الحدائق .

أما جولدمان فإن يرفع نص الحدائق إلى مستوى قيمى جديد عن طريق كشف تجسده لأزمة داخلية في بنية المجتمع الرأسمالى ، بخلق نص أدبى بين بنيته وبنية المجتمع الذي يتبع فيه تماثل أو تماثل (homology) . لكن هل هذه الأحكام مهمة ؟ هل هذه الخصائص أدبية ؟ ما الذى يجعل من تحقيق التماثل في البنية بين النص والعالم قيمة ؟ هل يمكن أن نطرح مفهوماً يربط بين الكشف ، والتغير ، والقيمة ؟ أى بمقدار ما يكشف العمل الأدبى عن خفايا التجربة الإنسانية والذات الإنسانية ، في بعديها الفردى والاجتماعى ؛ وبمقدار ما يجلو من تناقضات في الواقع ، وبمقدار ما يكون كشفه هذا فاعلاً في خلق وعي التغير (أو الوعي الممكن) في اتجاه عالم أكثر إنسانية وعدالة وحرية ورفاهاً يمتلك فيه الإنسان درجة عالية من الفاعلية ؛ وبمقدار ما تكون الأيديولوجيا فيه موشطة فنياً بالشروط التي تفرضها لغة

النقد الجديد والأيدولوجيا

محمد علي الكردي



عملية توليد تعتمد ، في المقام الأول ، على تكتيك الاستعارة (metaphore) والكنية (metonymie) .

ولا شك أن الغرض الأساسي من هذا التحديد الدقيق لمجال الأدب ، أو ما أسماه تودوروف « بالأدبية » (Litterarité) ، هو تعيين خصوصية الخطاب الأدبي ، وعدم إغراقه في مناهات المناهج المفارقة ؛ أقصد تلك التي تتجاوز النص إلى ما وراءه ، سواء أكان ما وراء النص هو شخصية المبدع ، أم الرؤية الاجتماعية الحاملة للعمل الفني ، التي تجعل منه كلا متكاملًا يقوم على شمولية المعنى وقدرته التعبيرية المباشرة . وليس من شك في أننا نلاحظ أن هذا الاتجاه يعكس - على مستوى المعالجة النقدية - اهتماماً خاصاً بالمستوى المعرفي الذي يتحدد بدوره في إطار صعود الإستمولوجيا الجديدة وهيمنتها ؛ ألا وهي إستمولوجيا المناهج البنيوية .

غير أن هذا ليس معناه أن النقد الجديد في فرنسا يقتصر على هذا التيار وما يتضمنه من أرضية مشتركة مع الفلسفة البنيوية التي سوف نفرز ، كما سوف نرى ، أيدولوجيتها الخاصة بها ، وهي التي تتحدد من خلال اتجاهين رئيسيين : اتجاه سلبى يقوم على رفض الصيغ الأدبية المتوارثة عن القرن التاسع عشر ، وما يقابلها في الواقع التاريخي من أبنية عقلية واجتماعية وسياسية ؛ واتجاه إيجابى ، يقوم على استيعاب اجتهادات علم اللغويات الحديثة ، التي وضع لبناتها فرديناند دي سوسير ، وهي القاسم المشترك بين العلوم الإنسانية حالياً ، واجتهادات المدرسة الماركسية الجديدة ، التي يتزعمها التوسير وجماعته^(١) ، والفرويدية الجديدة التي أسسها جاك لكان ومدرسته^(٢) .

لقد بزغ النقد الجديد في الواقع مع بزوغ كتابات رولان بارت ، مؤسس السميولوجيا ، الذي أثار جدالاً مع ريمون بيكر^(٣) حول دراسته « لجان راسين »^(٤) ، يتعلق بقضية الصراع بين النقد القديم ، حامى التراث والتقاليد والأعراف ، والنقد الجديد وما يمثله من ثورة ونزعة « تدميرية » تهدد القيم الأدبية الثابتة ، وتبطل اللوق العام ،

يقول رولان بارت :

« لدينا حالياً في فرنسا نوعان متوازيان من النقد : نوع سوف نسميه ، للتبسيط ، نقداً جامعياً ، وهو يمارس ، في المقام الأول ، منهجاً وضعياً ورثه عن لانسون ؛ ونقد تفسيري ، يمثله ، مع الاختلاف الشديد فيما بينهم ، جان - بول سارتر ، وجاستون باشلار ، ولوسيان جولدسمان ، وجورج بوليه ، وجان ستاروبنسكى ، وجان - بول فير ، ورونيه جيرار ، وجان - بيير ريشار ، الذين يجمع بينهم ارتباط مدخلهم إلى العمل الأدبي ، إن قليلاً أو كثيراً ، ولكن عن وعي في أغلب الأحوال ، بإحدى الأيدولوجيات الكبرى لهذه الآونة : الوجودية ، الماركسية ، التحليل النفسى ، الفينومينولوجيا ؛ الأمر الذي يتيح لنا أيضاً تسمية هذا النوع نقداً أيدولوجياً بسبب تعارضه مع النوع الأول ، الذي يرفض أية أيدولوجيا ، ولا يتسبب إلا إلى المنهج الموضوعى »^(٥) .

ولقد سبق لنا ، في عدد سابق من مجلة فصول^(٦) ، معالجة قضية الأيدولوجيا الكامنة في كتابات رواد النقد الجديد ، على الرغم من ادعائهم تخليص الأدب من الأيدولوجيا التقليدية بمحورها الواقعي أو التصوري ، والنفسى أو التعبيري من جهة ، وإقامة « علم الأدب » على نظير الممارسات التي تتم من خلال عملية الكتابة ، التي يُنظر إليها نظرة مادية بحثاً ، ترد النص إلى مجموعة ميكانزماته اللغوية بمحورها البارادجماي (الإبدال) والاستجماي (التوزيع) من جهة أخرى . ومن ثم يتحدد النص الأدبي في إطار مكاني - حيز الورقة المكتوبة - تحكمه استراتيجية تقوم على إبدال عناصره المختلفة وتوزيعها ، تلك العناصر التي تحكمها بدورها من ناحية المضمون

في الواقع يقلد تقليداً أعمى نهج العلوم الطبيعية والتجريبية الذي ظهر وتبلور في القرن التاسع عشر؛ كما أن هذا لا يعني، في الوقت نفسه، أن هذا الباحث يؤمن، كما يؤمن بارت، بأن الذاتية هي أساس الممارسة النقدية. إن تودوروف يدعو، في الحقيقة، إلى منهج مفارق، ولكنه لا يقصد بذلك تجاوز العمل الأدبي نحو خلفيته النفسية أو الاجتماعية، كما يحاول كثير من النقاد الجدد، ومنهم رولان بارت نفسه، على شريطة أن تأخذ في الحسبان أن هذا الأخير يختلف مثلاً عن شارل مورون صاحب منهج النقد النفسي^(٩)، في اصطناعه ضرباً من التحليل النفسي النصي، أي الملتحم بنسيج البناء الأدبي نفسه، وبالعلاقات الدالة داخل هذا البناء، على العكس من منهج مورون الذي يتوخى الربط بين العمل الأدبي من جهة، والمركبات النفسية للكاتب من جهة أخرى. إن دعوة تودوروف أكثر ارتباطاً بمشروع التيار اللغوي في مدرسة النقد الجديد؛ فالمفارقة التي نتحدث عنها هي سعى هذا الباحث إلى إقامة الدراسة الأدبية لا على النصوص الأدبية في واقعها المباشر، بل على خصائص الخطاب الأدبي بعامته؛ وهو ما يسميه «البويطيقا» وأحياناً «الأدبية».

ولربما كان النقد الأيديولوجي أكثر مباشرة ووضوحاً عبر بعض رؤى الوجود الملازمة لأهم التيارات الفلسفية المعاصرة، التي تصطنع من الأدب مادة خصبة تقيم عليها جوانب مهمة من نسقها الفكري. غير أنه إذا كانت هذه التيارات الفلسفية تحسب - في الغالب - على النقد الجديد، وتعد جزءاً مهماً من حركة الإبداع التي مهدت له، فهي في الوقت نفسه تمثل بالنسبة له نقطة التصادم، أو «القطيعة المعرفية»، كما يذهب باشلار، التي تولدت عنها اتجاهات المدرسة اللغوية أو «الخصوصية» الأدبية. ونحن نقصد بالنقد الأيديولوجي المباشر، والتيارات الفلسفية المرتبطة به، النقد «السوسيولوجي» من جهة، والنقد «الفينومينولوجي» من جهة أخرى.

وتمثل النقد السوسيولوجي - بلا شك - في رائد المدرسة الاجتماعية الفرنسية لوسيان جولدمان، تلميذ الفيلسوف المجري الشهير لوكاتش، ومؤسس البنيوية التوليدية. ويتميز المشروع النقدي عند جولدمان بأنه محاولة لإدراك المعنى الشمولي للمؤلف الأدبي؛ وهو المعنى الذي يوفر للعمل الأدبي أو الفني، في توازيه (homologie) مع رؤية الوجود لدى الكاتب (Weltanschauung) شكله العام، ويضمن عليه توازنه واتساقه. وإذا كانت رؤية الوجود هذه هي التي تحدد معالم الرؤية الفنية وتقدم لها مضمونها الممكن، فإن هذه الرؤية ترتبط ارتباطاً عضوياً عند جولدمان بالوعي الطبقي، وإن كان هذا الوعي - وهنا تكمن المفارقة الأيديولوجية - يتم عادة بطريقة ضمنية أو كامنة.

غير أن هذه المفارقة سرعان ما تختفي عندما ندرك ازدواجية مفهوم الأيديولوجيا في الماركسية؛ وهي ازدواجية تقوم على اعتماد الناقد الماركسي على الخلفية التاريخية - الاجتماعية في تناوله للأعمال الأدبية والفنية؛ الأمر الذي يتيح له أن يعد رؤية الكاتب، موضوع البحث، رؤية نسبية، لارتباطها بمرحلة تاريخية محددة، ومغتربة، في الوقت نفسه، لارتباطها «بالوعي الزائف»^(١٠) الذي لا يحسن - من غير قصد بلا شك - تقدير الظروف الموضوعية التي يعيش فيها. ومن ثم نرى أن هذا الموقف يفترض لدى الناقد الماركسي القدرة على

الذي يُناط بالناقد - وفقاً لوظيفة النقد التقليدية - توجيهه وتقويمه. ولا شك أن أهم صدع تولد عن هذا الجدال هو بلورة القضية الأساسية التي يقوم عليها الخلاف، وهي إيمان التقليديين - من جهة - بموضوعية اللغة، وجنوحهم، بسبب تكوينهم وتنشئتهم على المفاهيم الوضعية، إلى تشييء المؤلفات الأدبية والأعمال الفنية؛ في حين تدعو تحليلات بارت النفسية والسميولوجية بصفة خاصة إلى دراسة الآثار الأدبية والفنية في شكل أنساق دلالية، بغية الوصول في النهاية إلى تحديد أنماط الكتابات الأدبية، أو «الوحدات التعبيرية الكبرى للخطاب»؛ هذا بجانب المهمات الأخرى للسميولوجيا، مثل دراسة أنساق الصور والأشياء ونظم الغذاء والملبس والسلوك والعادات وكل ما يمكن إدراكه من خلال لغة عامة. ويقول بارت في هذا الصدد:

«يسدولنا، في آخر المطاف، إذا أردنا التعميم والشمول، أن هناك صعوبة متزايدة في تصور نسق من الصور أو الأشياء يمكن لدلولاتها أن توجد خارج نطاق اللغة: إذ إن إدراك ما تعنيه أية مادة يتطلب الرجوع حتماً إلى تقسيمات اللغة، مادامنا لا نجد هناك معنى إلا مرتبباً بمسمى، وما دام عالم المدلولات لا يتجاوز عالم اللغة»^(١١).

إن نقطة الخلاف بين بارت وخصومه تبلور الفرق بين ما أسماه الكاتب نفسه في مقدمة هذا البحث «النقد الأيديولوجي» والنقد «الجامعي» أو الوضعي، وإن كان هذا الأخير لا يخلو من خلفية أيديولوجية. ويقصد بارت بالنقد الأيديولوجي النقد الحديث الذي يواكب العصر، ويفيد من تقدم العلوم الإنسانية في جميع فروع المعرفة؛ وبالنقد الوضعي ذلك النقد الجامعي التقليدي، الذي يعنى في المقام الأول بتحقيق النصوص وإثبات المصادر والوقائع الأدبية على طريقة «لانسون»؛ وهو وإن كان لا يضيف جديداً بالنسبة لفهم النصوص الأدبية، أو لا يسهم في تفسيرها تفسيراً يتلاءم مع متطلبات المثقف المعاصر، فإنه يمثل جانباً إيجابياً لا يمكن نكرانه؛ ألا وهو القيام بالدراسات الأولية اللازمة لإعداد النص، والتثبت من جميع الأحداث التي اعترته واعترت حياة صاحبه.

إن هذا الضرب من النقد الوضعي يقوم، كما يذهب تودوروف، على وصف العمل الأدبي من الخارج؛ الأمر الذي لا يتيح للناقد تجاوز النص أو النفاذ إلى أسرار صناعته:

«إن وصف مؤلف ما، سواء أكان أدبياً أم لا. لذاته وفي ذاته، ومن غير أن نفارقه لحظة واحدة، أو نسقطه على ما عده، أمر يكاد يكون محالاً، أو بالأحرى قد تكون هذه المهمة ممكنة، ولكن الوصف في هذه الحال لا يتعدى ترديد العمل الفني نفسه ترديداً حرفياً. كما أن هذا الوصف سيطابق صورة العمل الفني إلى درجة يصبح فيها الاثنان شيئاً واحداً»^(١٢).

ولكن إذا كانت خصوصية المنهج الوضعي تتلخص في تحديد موضوع الدراسة تحديداً خارجياً، بحيث تستبعد منه كل نظرة ذاتية، فإن ذلك لا يعد بالنسبة لتودوروف دليلاً على علمية هذا المنهج؛ لأنه

تملك الحقيقة ؛ الأمر الذي يوحى به قدرته على الإفلات من إطار النسبية التاريخية من جهة ، وبقدرته من جهة أخرى على إدراك العلاقات الفعلية التي يقوم عليها النسق الاجتماعي - الاقتصادي الذي يتم من خلاله إنتاج البنية الفكرية الفوقية ، وما ينتج عنها من آثار أدبية وفنية .

ونحن حينما نشير إلى تصور جولدمان امتلاكه ناصية الحقيقة لا نتريد عليه ؛ فهو لا يؤمن بأولوية المنهج المادي الجدلي في إقامة علم حقيقي أو « وضعي » للأدب - كما يقول - فحسب ، وإنما يؤمن إيماناً راسخاً أيضاً بأن الماركسية عقيدة ودين^(١١) . من هنا كان اعتقاد الكاتب بأن كل إنتاج ثقافي لا يتسم إلى الرؤية الماركسية للتاريخ ليس إلا وهماً خالصاً ، أو مجرد تعبير عن « الضمير الزائف » . يقول الكاتب :

« يبدو لنا أن الوعي الزائف بالنسبة للمادية الجدلية يتضمن دائماً حركة ؛ حركة قد تكون ضرورية بلا شك أو تقدمية ، إلا أنها لا تضع حداً بعد للاستغلال أو الاغتراب . . . إن الاشتراكية ليست نهاية التاريخ ، ولكنها نهاية الأيديولوجيات والضمائر الزائفة »^(١٢) .

من الواضح إذن أن « الوعي الزائف » بالنسبة لجولدمان ، الذي ينطلق من أرضية المادية الجدلية ، بمثابة رؤية غير مطابقة لقوى الإنتاج الفعلية ، وعلاقات الإنتاج المترتبة عليها ، وإن كان هذا الجهل بالقوى التاريخية الفعلية المحركة للمجتمع لا يُعد دليلاً على زيف الأشكال التعبيرية التي يقدم الفنان العبقري من خلالها حلوله الخيالية الممكنة ؛ وهي حلول تشكل بالنسبة للطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها أو يتضامن معها مخرجاً أيديولوجياً حقيقياً للآزمة التاريخية ، أو المشكلات الحيوية التي تمر بها .

وعلى هذا النحو يقدم إلينا جولدمان في دراسته « الإله الخفي » عن راسين وباسكال^(١٣) نوعاً من التوازي بين رؤية الوجود لدى طبقة « نبلاء الإدارة » التي ينتمي إليها الكاتبان ، والرؤية المأسوية التي تشكل البنية الرئيسية لأعمالهما الرئيسية ؛ وهو التوازي نفسه الذي يُقيمه بين رؤية الوجود لدى البرجوازية الألمانية خلال الفترة ١٧٨٠ - ١٨٠٥ وفلسفة كانط^(١٤) . كما حاول في كتابه « سوسيولوجيا الرواية »^(١٥) ، وكان أكثر توفيقاً ، إيجاد موازاة بين تطور مفهوم « البطل الإشكالي » المأخوذ عن لوكاتش ، في روايات أندريه مالرو ، وتطور المجتمع البرجوازي الغربي من جهة ، وانقراض شخصية البطل في الرواية الجديدة عند آلان روب - جرييه ، وانسحاق الإنسان في مجتمع الاحتكارات والرأسمالية التكنوقراطية من جهة أخرى .

ولعل ما يلفت النظر في هذا التقريب بين الرؤية الطبقيّة والرؤية الفنية هو قيامها ، لا على مبدأ الحتمية التاريخية الذي يعد إحدى المقولات الرئيسية للمادية التاريخية ، وإنما على مفهوم الموازاة ؛ وهو مفهوم يحفظ ، إلى حد ما ، للعمل الفني تلقائيته واستقلاليته بالنسبة للمؤثرات الخارجية التي تتناط بها الوظيفة العلية ؛ فالرؤية الفنية التي تقوم بدور الوسيط بين العالم الخارجي وضمير الفنان الخلاق هي ، في

نهاية المطاف ، اختيار لإحدى الحلول الممكنة في مواجهة الآزمة الخارجية وليس نتاجاً آلياً لها . ومن ثم يسهل علينا سواء قبول هذا التفسير أو رفضه ؛ لأنه مجرد تقريب يقوم على رؤية ذاتية خالصة لا تحكمها ، في الواقع وفقاً لجولدمان ، إلا قاعدة الاتساق ؛ والمقصود بهذه القاعدة هو ضرورة تقديم تفسير شمولي متكامل ومتسق لمجمل العمل الفني في إطار الرؤية الأيديولوجية الخارجية . غير أننا نعرف ، بعد أن تعلمنا ذلك من سارتر ، أنه لا يوجد بناء أو اتساق قائم في ذاته ، أي مُنفصل عن عملية البناء والتنسيق التي يقوم بها الشعور نفسه ، إما تلقائياً أو بعد تدبر في توجهه نحو موضوعه . . . أي أن هذا الاتساق هو ، في نهاية المطاف ، ضرب من تنظيم المعاني وترتيبها داخل العمل الفني ، بحيث يمكن مقابلتها مع القرن الخارجي ، وهو التصور الأيديولوجي الطبقي الذي تناط به عملية الشرح والتعليل والتبرير .

ونحن لا ننكر أهمية هذه المقابلات التي يقيمها جولدمان بين الرؤية الفنية والرؤية الاجتماعية ، كما لا نستطيع تجاهل خصوصيتها بالنسبة لتفسير الأبعاد الاجتماعية لعملية الخلق الفني وفهمها ، ما دام من غير المعقول الفصل بين ضمير المبدع وضمير الجماعة ، فهو ، في آخر الأمر ، خير معبر - بما أوتي من دقة الحس ورهافة الشعور - عن أدق خلجاتها ، وأصدق أمانيتها ومطامعها . غير أننا حينما نسلم بذلك لا نستطيع قبول كل المقابلات التي يقيمها جولدمان بين الأعمال الأدبية والفكرية والخلفية الاجتماعية المعاصرة لها ، وبصفة خاصة حينما تكون هذه المقابلات قائمة من جهة على تبسيط العمل الفني إلى درجة التشويه ، ومن جهة أخرى على صب الواقع عنوة في قوالب أيديولوجية مسبقة .

وليس من شك في أنه من الصعب رد جوهر المأساة عند راسين وباسكال إلى النموذج المتطرف الذي يربطه الكاتب بجناح واحد فقط من حركة « الجانسينيزم » (Le Jansénisme) ؛ وهو جناح الرفض الذي لا يقبل أية مساومة أو أية محاولات توفيقية مع السلطة الملكية أو الدينية ؛ كما أنه من الصعب سلب هذا المذهب الديني من إطاره الإصلاحى داخل تاريخ الحركة الكاثوليكية وردود فعلها في مواجهة « خطر » انتشار التيارات البروتستنتية ، وربطه فقط بالرؤية المأسوية القائمة لفئة « نبلاء الإدارة » ، التي لم تكن تشكل ، حتى بمفهوم الماركسية نفسها للطبقة ، طبقة اجتماعية فعلية .

أما بالنسبة لقضية « البطل الإشكالي » التي درسها جولدمان من خلال أعمال مالرو الروائية فتتلخص في إبراز الهوة التي تفصل بين عالم القيم المثالية ، التي يؤمن بها بطل الرواية الأوربية ، والواقع المتدن الذي تحكمه قوانين السوق ومنطق المنفعة . ويظل هذا « البطل » يعيش في اغتراب ووهم وخداع مادام يسعى إلى تحقيق قيم فردية زائلة في عالم غير متجانس يقوم على عبادة المال ؛ الأمر الذي يجعل من الموت النهاية الحتمية والمأسوية لكل إنجاز فردي ، في حين لا يمثل الموت في منظور الرؤية الجماعية بصدد التاريخ والصيرورة إلا مرحلة فناء مؤقت ، يموت فيها الفرد لتحيا الجماعة . غير أنه حينما يدرك « البطل » الأهمية التاريخية للالتحام الثوري مع الجماعة المناضلة ، فإنه سرعان ما يقدم إلينا النموذج الأمثل للسعي المتحرر من كل صنوف الاغتراب ، كما يعطينا الرؤية العضوية المتكاملة للعمل الروائي الصادق . غير أن

الإيكولوجي - الاجتماعي الذي يشكل إطار الجهاز العضوي : الأشياء المحيطة وعلاقات ما قبل الأوديبية مع الوالدين) ، بل يشمل أيضا انبثاق الرمزية (بزوغ الذات والموضوع وتشكيل ركائز المعنى مع قابليتها للتوزيع إلى مجالات دلالية وتصنيفية) . . . إن عملية تكوين النص تخص فقط انتقال الطاقات الدفعية وتشكيلها لمجال لم تتحول فيه بعد الذات ، التي سوف تمحي أمام الرمزية ، إلى وحدة محددة ، ولكن حيث تولد هذه الذات كما هي ، أي كما تسمها وتحددها ضغوط النسق البيولوجي والاجتماعي . ومن ثم فإن تكوين النص ، حتى ولو أمكن إدراكه من خلال اللغة ، ليس لغويا (بمعنى اللغويات البنيوية أو التوليدية) . . . إن تكوين - النص يمثل لنا ، على هذا النحو ، في صورة قاعدة حاملة للغة ؛ وهي التي تشير إليها بلفظ بيئية النص ، ونقصد بذلك اللغة التي تخدم الاتصال ، والتي يقوم بوصفها علم اللسانيات في شكل كفاءة وإنجاز» (٢١) .

ولكي نسوق مثالا توضيحيا للأيدولوجيا الكامنة في تحليلات هذه الباحثة ، سوف نختار دراستها عن «أنطون آر تو» ، (٢٢) ، التي تعد خير مقياس بسبب ظروف هذا الكاتب المرضية ، وردود فعله البالغة الدلالة تجاه ما كان يدنيه من «انفصام الشخصية» .

إن مشكلة آر تو ، التي يمكن أن تعد ضربا من إشكالية الذاتية ، ترتكز على مبدأ الانبثاق إلى الوجود عبر معاناة شديدة للجسد والفكر على السواء . ومن ثم يتصور آر تو الألم في شكل قوة ثابتة تشطر كيانه شطرين ؛ الأمر الذي يجعل «الأنواعية» لديه غير مطابقة لذاتها ؛ إذ إن الكاتب يميل بدلاً من إعمال الفكر والتأمل بطريقة تلقائية إلى إدراك عمل الوظائف العضوية للمخ في صورة آلة معطبة وعاجزة عن التفكير السليم . وعلى هذا النحو يظهر لديه ضرب من الانشقاق المأسوي بين الفكر بما هو وظيفة عضوية للمخ ، الذي يعمل في فراغ ، والفكر الحقيقي ، الذي يعده نتاجاً مركباً ومتجانساً ، لا يقبل التحليل أو الازدواجية . ومن ثم فإننا إذا تصورنا في الحالة الأولى - التي يمكن أن توازي المرحلة التحليلية لديه - موقفاً يطابق انفصام الشخصية ، وهي الحالة التي كان يعاني منها الكاتب ، فهمنا غاية الفكر ومطمحه لديه ، سواء في مجال المسرح أو الفن بعمامة ، ألا وهما تحقيق لون من التعبير الشمولي المتجانس والمفتق ، لا لعمليات تحليلية للفكر والمشاعر ، بل لحالات من الانبهار الكوني ، ومن الهلع العظيم أمام مأساة الوجود .

إن آر تو يحدد لنا مأساته بصدد فكره المفتت بقوله :

«إن فكري يدرك هويته ، وهو يائس حالياً من اللحاق بنفسه ؛ يدرك هويته ، أقصد أنه يكاد يفطن إليها ؛ وهو على كل حال لم يعد يشعر بذلك . إنني أتحدث عن الحياة العضوية ؛ الحياة المادية للفكر (وهنا أدرك بالأحرى موضوعي) . إنني أتحدث عن هذا الحد الأدنى من الحياة الفكرية في حالتها الأولية

جولدمان يلاحظ أن المرحلة الأخيرة - بالنسبة لصدور دراسته عن «سوسيولوجيا الرواية» في عام ١٩٦٤ - من إنتاج مالرو تغلب عليها الاتجاهات التنظيرية والتجريدية ؛ وهو ما يعده الكاتب نوعاً من الارتداد في تكتيك الرواية العضوية المثلث ، التي يرتبط فيها الأشخاص بالحركة ارتباطاً مضاهياً لحركة الحياة نفسها ؛ وهو «الارتداد» الذي يعده موازياً لحركة البلبلة والشك التي تسيطر على الفكر الأوربي في أعقاب الحرب العالمية الثانية . كما يعتقد الكاتب أن النهاية الحتمية لهذا التيار التجريدي عند مالرو هو تفكك دور «البطل» ، وتفكك الشخصية ، ثم اندثارها في الأدب المعاصر ، وبخاصة في «الرواية الجديدة» (٢٣) .

وليس من شك في أن هذه الرؤية العامة لتطور الرواية الأوربية المعاصرة ، من خلال النموذج الفرنسي ، تعطينا تصوراً جيداً لتطور المضمون الروائي ، نظراً للارتباط العضوي ، بروجه خاص ، بين نشأة الرواية وقيام المجتمع الليبرالي الغربي . غير أنها تربط بطريقة أيديولوجية واضحة بين القيم الجماعية والمبادئ الماركسية ؛ الأمر الذي يفترض أن الماركسية هي النظرية الاجتماعية الوحيدة التي تقدم الأرضية الجيدة للالتحام بين البطل والجماعة الثورية ؛ كما يوحي إلينا الكاتب أن أي تجاوز لهذه الرؤية الواحدة هو ضرب من الارتداد الفكري ، كأنما الدراسات النظرية التي قام بها مالرو ، وأغلبها عن الفنون ، بعد تحليله عن الماركسية ، هي - بالضرورة - تخلف عن الإنسان ، وليس تحلياً عن رؤية محددة للإنسان ، استطاع هو ، من خلال نضاله الثوري ، ونضال أمته التاريخي ، إبان الحرب العالمية الثانية ، أن يتجاوزها نحو رؤية أكثر جذرية ، وهي رؤية الإنسان في شموليته» (٢٤) .

لا غرابة إذن أن يدفع هذا الاتصال الصريح المباشر بين أيديولوجيا الناقد وموضوع بحثه - وهو اتصال غالباً ما يتم في مجال علم اجتماع الأدب على حساب خصوصية النص الأدبي الذي سرعان ما يتحول إلى وثيقة اجتماعية - أن يدفع بعض تلاميذ جولدمان ، على شاكلة لينهارت (٢٥) مثلاً ، إلى الاهتمام ، قبل الإغراق في تحليل الرؤية الأيدولوجية الحاملة للعمل الأدبي أو الفني ، بتحليل المؤلف نفسه إلى عناصره الدالة ، وإعادة تجميع هذه العناصر على شكل نسق دلالي معبر . ولعل أعمق المحاولات ، في هذا الصدد ، التي تنطلق كذلك من منظور الأيدولوجيا الماركسية ، ولكنها تتم في إطار قراءة منهجية معاصرة ، تعتمد على تركيبة فريدة ، ينصهر فيها التحليل النفسي الفرويدي والتحليل الاجتماعي الماركسي مع البناء اللغوي ، هي محاولة جوليا كريستيفا في مجال ما يسمى «السميوطيقا التحليلية» أو الدلالية (٢٦) .

تعتمد كريستيفا في تحليل النصوص الأدبية على مقولتين رئيسيتين تستعيرهما من مجال العلوم البيولوجية ، وهما ما يقابل مرحلة تكوين النص (géo-texte) قبل بلوغ مستوى البناء الرمزي المتمثل في اللغة ، وما يقابل التشكيل الدلالي - الاجتماعي للنص (phéno-texte) . تقول كريستيفا في تحديد هذه الاصطلاحات :

«إن ما استطعنا تسميته تكوين النص يشمل كل العمليات الدالة (الدفعات واستعداداتها ، والتقسيمات التي تطبع بها الجسد ، والنسق

— التي لم تبلغ بعد مستوى التعبير اللغوي ولكنها قادرة عند الحاجة على بلوغه» (٢٢)

وحينما يُحدد أرتو معنى الحياة بقوله : «الحد الأدنى من الحياة الواعية التي لم تبلغ بعد حد التعبير بالقول» فهو يطرح بالضرورة موضوعه على مستوى أدنى من مجال الوظيفة الرمزية للغة ؛ أي أنه يطرح ، من منظور جوليا كريستيفا ، قضية التعبير على مستوى الدفعات الجسدية البحت ، قبل بلوغها مرحلة الإدراك المنظم أو المتجانس ، الذى يمثل ، فى الواقع ، نقطة التقاء الذات النظرية بالذات الاجتماعية . ومن ثم يتشكل هذا المجال الحيوى الأولى ، الذى يتوق أرتو إلى التعبير عن أدته خلجاته ، من دفعات الرغبة المكبوتة التى تندفق فى صورة عمليات جياشة لم تنتظم بعد فى إطار رمزية اللغة ، حصيلة المجتمع والتاريخ . لذلك ترى كريستيفا أن أرتو يفجر على هذا النحو «عملية دلالية» (proces de la signi- fiance) تتجاوز «لحظة» التوقف والتنظيم التى تفرضها الذات «الواحدية» المرتبطة بعناصر الضبط اللغوي — الاجتماعى . غير أن هذه الناقدة ، التى تأخذ فى الحسبان محاولة دولوز وجتارى فى نبذ النظرة الأوديبية (٢٣) ، تحاول الربط بين مفهوم الذات الواحدية وعدد محدد من أساليب الإنتاج ، وأهمها — هنا — الأسلوب الرأسمالى . غير أن الإشكالية الأوديبية ليست بالضرورة ، فى نظرنا ، إشكالية تاريخية حتى يمكن ربطها بنمط الإنتاج الرأسمالى ؛ إذ إنها تشكل — إذا أخذنا فى الحسبان نتائج دراسات كلود — ليفي ستروس الأنثروبولوجية عن القرابة والزنا بالمحارم (٢٤) — تنظيماً تكوينا للأسرة ، وشرطاً من شروط قيام التنظيم أو البناء الاجتماعى .

إن محاولة أنطونان أرتو المؤلفة تُعد ، فى جوهرها ، محاولة يائسة لتدمير الإطار الخارجى للذات الواحدية فى سبيل إدراك الجيوشان المؤسس للكيان الإنسانى الجذرى الذى يتدفق — كما يبدو — فى قلب الفراغ المذهل . ولقد حاول جورج بطاى (٢٥) بدوره إظهار جانب النقص الذى تخلفه دفعات الرغبة المكبوتة ؛ إلا أن محاولته ، التى تظل على مستوى الدفعات الجنسية الناقضة للمحرمات ، والتى يحاول الكاتب أن يربطها بإشكالية خاصة للقدسية ، لا تبلغ مستوى إشكالية أرتو فى حدة التعبير عن الدفعات الجسدية الأولية ، وقدرتها على التجاوز الميتافيزيقى . وإذا كنا نلاحظ لدى الكاتبين ضرباً من الارتداد إلى بعض المراحل الأولية ، فإن الارتداد غالباً ما يبرز عند بطاى فى صورة نقض للمحرمات ، يعمل على تقويض نسق القيم الاجتماعية والأخلاقية ، فى حين نراه عند أرتو يركز أساساً على إشكالية معرفية .

ولقد استخدمت كريستيفا فى تشخيص عملية هدم الذات الواحدية عند أرتو مفهوم النفى الهيجلى ، بعد توظيفه توظيفاً مادياً ؛ الأمر الذى يتيح لها توصيف هذه العملية — التى تعد للغة أحد مستوياتها — لا بوصفها مجرد علاقة سلبية فى قلب النسق ، بل بوصفها أداة لإنتاج لمتغيرات جذرية . وبعبارة أخرى نقول إنها تفيد إفادة ذكية من أعمال المنطقى فريجه بالقدر الذى يوفر لها فى هذا الضرب من النفى الجذرى أداة التصور اللازمة لتجاوز عمليات النفى البسيطة التى تؤسس الوظيفة الرمزية للغة والذات الواحدية المرتبطة بها ، التى لا يتجاوز تعارضها ، فى الواقع ، حدود الخبر . إن عملية إحداث

التناقض الجذرى ، التى نشير إليها ، توازى فى أحد أشكالها الرئيسية ظاهرة الارتداد إلى بعض المراحل الأولية ؛ وتقوم هذه الظاهرة ، التى توازى مفهوم التبدد عند جورج بطاى ، وتقابل فى التحليل النفسى الفرويدى السمة السادية للعلاقات الجنسية ، بخلخله الوظيفة الرمزية للغة عند أرتو ، وإعاقه عملية التسمي الملازمة لها .

ومع ذلك ، فإن هذه الدفعات الجياشة التى يشعر بها أرتو ، والتى تقع فى نقطة التقاء المجال البيولوجى بالمجال الدلالي أو اللغوي ، تميل — بعد الضغوط الهائلة الواقعة على جسده ، وبعد عملية التفتيت والتمزق التى تعتلج فى نفسه — إلى إيقاف هذه الأحاسيس ، أو كما يقول الكاتب نفسه ، إلى «تحنيط» (momification) جسده . ومن ثم تقابل الحركة التفتيتية الأولى — الموازية للسكيزوفرنيا — حركة ثانية — حركة البرانونيا — تعمل على تجاوز الأولى ، وذلك بإحداث نوع من تضخيم الذات وتوحيدها ، يتجلى فى عملية البناء الرمزي للأنثا (٢٦) .

إن الذى يتم خلال المرحلة الثانية ، هو عملية توحيد تتجاوز سلبية الدفعات الأولية الهدامة ، وتنتهى فى صورة نسق متكامل من الرموز والدلالات . ومن هنا نفهم رفض أرتو فى بداية كتابه عن «المسرح وقرينه» (٢٧) للانقسام الموجود فى عصره بين الثقافة والحياة . إن الإنسان الغربى أو «المتحضر» — كما يرى الكاتب — يفصل بين أفكاره وأفعاله بدلاً من دمجها فى وحدة متكاملة . ومن ثم كان من المنطقى أن تدعو الثقافة الأصيلة إلى راب هذا الصدع بين حركتى الحياة : الحياة نفسها بما هى حركة ثقافية تقوم على سبر المبادئ المكنونة والأفعال الأساسية ؛ والثقافة بما هى حياة دافقة ممتدة الجذور ، قاسية ومريرة . إن الثقافة ، فى نظر أرتو ، ليست عملية استخلاص للأفكار من الأفعال وثبوتها فى صورة مفاهيم مجردة ، وإنما هى أساساً دمج للفكر فى الحياة ، وتنشيط لتلقائية الحياة وعفويتها .

لا جرم حينئذ أن يكون فكر أرتو نموذجاً لفكر التناقض الجذرى الذى تتسلط عليه أحلام الوحدة ورغبة الائتلاف بعد الخلاص من صرامة المنطق التحليلى الغربى . وليس من شك فى أن هذه الوحدة المرجوة ليست إلا وقفة فى حركة الدفعات الحيوية التى تتتابه ، ولحظة من الثبات المؤقت فى موجة الأعماق التى تحتجج نفسه الممزقة . إن هذه الحركة لتذكرنا ، فى دفعتها الغامرة ، بالتحليل العميق الذى يقدمه لنا ميشيل فوكو فى كتابه عن «تاريخ الجنون» (٢٨) للدفعات المناقضة للعقلانية الغربية ، التى يبرق وميضها ، وتتدفق حُمها الفئنة بعد الفئنة عند نيتشه وأرتو وهيلدرلين . ومن ثم تبدو لنا هذه الدفعات المدمرة بمثابة واحدة من موجات الماضى السحيق ، وحركة من حركاته اللا عقلانية المقبوضة ، التى تسعى إلى تجاوز النسق الفكرى البرجوازي الغربى ، ولكنها لا تتجاوز — وهى ترتطم بأطرها — دق أجراس الخطر . إن هذه الدفعات ، وهى أقرب إلى ارتداد اللا شعور على العقل ، تشكل تنوفاً أو خطأ مترجاً فى مسار العقلانية الأوربية منذ انبثاق الفكر الديكارتي ، وقيام المجتمع الرأسمالى المرشد .

ولقد حاولت كريستيفا استخلاص الجانب البناء والمنتج من هذا التناقض ، مستثمرة إياه ، وفقاً لعقيدتها الأيديولوجية ، فى تعبئة الطريق الذى تحلم به نحو إيجابية اجتماعية مستقبلية . ومن ثم فإنها ترى أن التناقض ، الذى نحن بصدده ، يتم على مرحلتين أو فى

الفعل ؛ فهو حرية خالصة ، وشفافية مطلقة ، يرفض كذلك فكره الختمية الكامنة وراء اللا شعور ودفعاته الأولية ، التي يقوم عليها هيكل التحليل النفسي عند فرويد . وكما حاول فيلسوف الوجودية تبرير الانفعالات على أنها اختيارات حرة يلجأ إليها الشعور لتجاوز المواقف الصعبة أو الخطرة ، وذلك بخلق عالم «سحري» أو خيالي يلغى العالم الخارجي بالنسبة إليه ، نراه كذلك يحاول تبرير مؤثرات الطفولة ، وهي المرحلة الحاسمة في تكوين الشخصية ، وذلك على أساس أنها مجرد معطيات أولية ، يتشكل الشعور من خلالها إرادياً ويحضر اختياره ، حتى ولو كانت هذه المعطيات تشكل ، في الواقع ، أبعاد الموضوعية .

ويعتقد سارتر - في رفضه للتفسير الماركسي ، الذي يقيم علاقة مباشرة أو غير مباشرة بين البنية التحتية المثلثة لقوى الإنتاج في المجتمع ، والبنية الفوقية التي يتصل بها النسق الأيديولوجي والفكري اتصالاً مباشراً - أن الإنسان الذي يتحقق جوهره من خلال ممارسته الحرة ليس نتاجاً آلياً للبنية الاقتصادية - الاجتماعية ، ولا يمثل رد فعل مباشر لها . لذلك يعد سارتر الماركسية قاصرة عن إدراك العمل الفني في شموليته وصيرورته ، سواء أكانت تقليدية تعتمد على ربط الفكر آلياً بقوى الإنتاج ، أم كانت بنوية ، كما هو الحال عند ألتوسير وأتباعه ، تجعل من النشاط الفكري انعكاساً حتمياً ولا إرادياً للنسق الاجتماعي - الأيديولوجي .

غير أن ذلك كله لا يحول دون سارتر والإفادة من التحليل النفسي الفرويدي أو من التحليل الاجتماعي الماركسي ؛ فهو وإن كان قد أبرز أهمية الحرية بما هي جوهر للوجود الإنساني ، بخاصة في كتابه «الوجود والعدم» (١٩٤٣) ، سرعان ما يؤكد لنا أن هذه الحرية ليست إحدى معطيات الوجود الإنساني ، وإنما هي نشاط أو ممارسة بحث ، ينوء بها كاهل الإنسان ، ولا يكاد يستشعرها ، عند إدراكه لذاته ، حتى يصيبه قلق رهيب ، فيحاول الإفلات منه باللجوء إلى الكينونة أو التوضع ، سواء عن طريق ما يسميه سارتر «سوء النية» ، أي خداع النفس من الداخل ، أو بواسطة «روح الحديد» ، أي التذرع بالظروف والأسباب القهرية التي يظن الإنسان أنه لا حيلة له فيها .

كما أن حرية الإنسان سرعان ما ترتطم بالبنية الاجتماعية - التاريخية التي تشكل الإطار الخارجي الذي ينبثق فيه الوعي الإنساني والذي لا يكاد ينبثق فيه حتى يكتشف غربته في عالم تهيمن عليه قوانين الندرة الاقتصادية . غير أن الشعور لا يمكنه في أقصى الظروف قساوة ، أن يفقد ذاتيته أو يتخلل عن توجهه الحر نحو الوجود ؛ فهو حر دائماً ؛ «حر بالرغم منه» ؛ لأنه إن كان فاعلاً حقق حرته بطريقة إيجابية ، وإن كان مغترباً أو متموضعاً حقق حرته كذلك ولكن بطريقة سلبية . ولا شك أن الفنان هو خير مثال على تحقيق هذا الضرب الأخير من الحرية السالبة ؛ وإن كان هذا ليس معناه أن كل فنان عاجز عن العمل الإيجابي ، أو ليس ملتزماً بقضايا مجتمعه وعصره ؛ فالحرية السالبة ، التي عنى سارتر بإبرازها خلال دراساته الثلاث عن «جينيه» و«بودلير» و«فلوير» ، تمثل الحالات القصوى التي يمكن أن يحكم فيها على الحرية بالعجز المطلق أو اليأس القائم . غير أن الفنان سرعان ما يحول ظروفه الصعبة إلى طاقات إبداعية بفضل قدرته الخارقة على تجاوز العقبات وتحقيق ذاته في عالم الخيال .

زمنين : زمن داخلي فردي ، وزمن خارجي ، تندمج الذات من خلاله مع البنية التاريخية - الاجتماعية . ويقوم هذا الزمن الخارجي - الذي يمثل السطح الثاني من التناقض - بتفجير حركة الدلالة وصحبها في قوالب التصور الأيديولوجي ؛ وهو الأمر الذي يسمح بتجاوز عزلة الكاتب الفردية ، وتأكيد الوظيفة الاجتماعية للفن ، بفسح المجال أمام إمكانية التخاطب والاتصال . وإذا كان أرتو يرفض ، في الواقع ، ربط الفن بالمجتمع ومشاكله ، واستثمار حركة التناقض الجذري الذي ينحدر كيانه في صالح الثورة الاجتماعية - وهذه هي نقطة الخلاف بينه وبين أقرانه من الكتاب السيرباليين أمثال أراجون وبريتون وإيلوار - فهو يقوم على الرغم من ذلك بعمل ثوري ، وذلك ، كما تذهب كريستيفا ، من خلال «حركته الارتدادية عبر الزمن» .

أما المناهج «الفينومينولوجية» أو الظاهرية فتعد بدورها من عوامل التجديد والابتكار في مجال النقد الفرنسي المعاصر ، وإن كانت تغلب عليها بعامة نزعة التفسير الفلسفي ، وبخاصة ظاهرة الاهتمام بإبراز عملية الخلق الفني في اتصالها بحرية الفنان وذاتيته ، أكثر من الاهتمام بتحليل النصوص الأدبية وتحديد خصائصها التعبيرية والدلالية . ومن ثم كان اهتمام جان - بول سارتر ، في المقام الأول ، بتحديد «المشروع» الخيالي الذي يحقق به الكاتب ذاتيته من خلال العمل الفني ، واهتمام جاستون باشلار بإبراز دوره بوصفه قارئاً ذواقاً يقدم إلينا ، في سذاجة المكتشف الأول ، انطباعاته وأحلامه أمام النصوص الشعرية التي ينبثق له الوجود من خلالها في صورة جديدة وفريدة ، تعتمد أساساً على الدهشة والانبهار .

يقول سارتر محدد الغاية من عملية الكتابة الأدبية :

«لما كان الكاتب يعترف ، من جراء تحشمه لمشقة الكتابة ، بحرية القارئ» ؛ ولما كان القارئ يعترف ، إثر تصفحه للكتاب ، بحرية الكاتب ، فإن العمل الفني يصبح ، على أي وجه نلقه ، دليل ثقة في حرية البشر . ولما كان القراء ، على غرار الكاتب نفسه ، لا يعترفون بهذه الحرية إلا ليطلبوا بإظهارها ، فإنه يمكننا تعريف العمل الفني على أنه البديل الخيالي لهذا العالم ، بقدر مطالبة هذا الأخير بالحرية الإنسانية» (٢٩) .

معنى ذلك أننا لكي نفهم التفسيرات التي يقدمها جان - بول سارتر في دراساته الأدبية عن «بودلير» و«جان جينيه» و«فلوير» (٣٠) ، لابد لنا من الإلمام بالخطوط العريضة ، على الأقل ، من فلسفته في الوجود ، وهي الفلسفة التي تشكل الخلفية الأيديولوجية لمنهجه في النقد والتقييم . ولقد أوضح لنا الكاتب ، في دراسته عن «جان جينيه» (٣١) ، رفضه النسبي ، في ضوء هذه الحرية التي يعدها جوهر الإنسان وأساس مشروعه الذي يحقق معنى وجوده وغايته في هذه الحياة ، للتفسير النفسي الفرويدي من جهة ، وللتفسير الماركسي من جهة أخرى .

إن سارتر ، الذي حاول تطهير مفهوم الشعور من إسار النظرة الوضعية التي تشيئه وتسلكه في إطار القوانين الختمية ؛ إذ إن الشعور بالنسبة إليه ليس موضوعاً ولا محتوى ، ولا يخضع لميكانيزمات رد

إن الخيال إذن هو الأداة السحرية التي يحقق بها الفنان مشروعه ، والمخرج العبقري الذي يتكبره لتجاوز واقعه القاسى ، والإفلات من حتميات النشأة والبيئة ؛ فالإنسان ، فى غاية المطاف ، لا يخضع لقوانين السببية بقدر ما يحقق جوهره من خلال غاياته العليا ، وقدرته على تشكيل مستقبله ومستقبل الآخرين . ومن ثم كان منهج سارتر فى دراسة العبقرية الأدبية قائما على مبدأ «التطور - الارتداد» (méthode progressive-regressive) ، الذى يتيح له ، فى ضوء المنهج الجدلى ، إدراك العمل الفنى فى شموليته وحركته الدائبة من الماضى إلى المستقبل . وعلى هذا النحو تتيح له دراسة الماضى إلقاء الضوء على الحتميات التى يتعرض لها الفنان - الإنسان خلال طفولته ؛ وهى مجال العقد والمركبات النفسية التى يعنى بها التحليل النفسى ، وإبان زمن نمو شخصيته وتشكلها فى إطار الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى تحدد مساره ، وهى مجال قوى الإنتاج وعلاقاته التى يعنى بها التحليل الماركسى .

إن العمل الفنى يتحدد هكذا فى صورة المشروع الذى تتحقق من خلاله حرية الفنان ؛ فهذا العمل هو الدليل المعبر عن إرادته الخلاقة ، وعن قدرته الخارقة على تشكيل حياته وإلباسها مجموعة من المعانى والرموز المبتكرة . ومن ثم كان هذا الاتصال الوثيق بين العمل الفنى والحياة ؛ فالعمل الفنى ، حتى ولو كان لغة مختارة أو تشكيلا بحتا ، متجاوزا لذاته بطبيعته ، معبر عن الوجود على الرغم من طابعه الخيالى . يقول لنا سرج دوبرفسكى بصدد هذا الاتصال بين العمل الفنى والحياة :

«إن البعد التجاوزى للغة هو البعد الذى اكتشفناه على مستوى الكلام العملى واليومي ، وهو الذى تطوره وتمجده الكتابة الأدبية . فإذا كان الأدب ، كما يعرفه بارت ، تسأولا ، فإن كل تسأول هو بالضرورة تسأول عن شيء ما أو عن شخص ما ؛ إنه تسأول يتطلب تجاوز العالم والغير . لذلك كان سارتر يرى بحق فى ظاهرة اللغة مجرد حالة خاصة لعلاقتنا مع الغير ، ومرلوبيونى ، بدقة أكثر ، «حالة بارزة من قصيدة الجسد» (٣٢) .

وإذا كان العمل الفنى يعبر عن الوجود ويتصل بالحياة وقضاياها فذلك لأنه يعبر فى الوقت نفسه - عبر اللغة الفنية التى هى مادة ورمز ودلالة - عن مشروع إرادى ؛ أى عن مشروع لا يمكن فصله عن إرادة الفنان وإحساسه بمشكلات عصره وبمسار التاريخ . ومهما كانت الحتميات النفسية والاجتماعية عاتية وقوية ، فهى لا تشكل عقبة فى ذاتها ، أو تمثل ظروفا موضوعية خالصة ؛ لأن ذاتية الفنان هى المعيار الأساسى الذى يحدد طبيعتها ؛ فهى إما راضية بها ، راضخة لها ، فتتوضع وتغترب فيها ؛ وإما رافضة لها ، ناثرة عليها ، فتتحداه ولا ترضاهما حداً لحررتها . غير أنها فى كلتا الحالتين متجاوزة لهذه الظروف ؛ لأن العمل الفنى فى جوهره قوة تعبيرية هائلة ، قادرة على تغيير الوجود ، أو على الأقل تحويله إلى طاقة خيالية وإبداعية قادرة على إنقاذ الفنان .

إن هذه الطاقة الإبداعية ، التى ترتبط بالشعور الخلاق لدى الفنان ، هى أيضا نقطة الارتكاز التى يعتمد عليها جاستون باشلار فى

تحديد عالم الصور والأحلام الشعرية . ولقد كان باشلار فى بداية دراساته الفلسفية عن تاريخ العلوم ينظر إلى الصورة الخيالية بوصفها عقبة «إبستمولوجية» تعوق تطور العلوم ، أو بالأحرى انتقالها من مرحلتها الفلسفية الأولى إلى مرحلتها الوضعية أو العلمية الحقيقية . غير أنه سرعان ما تبين له ، بعد تأثره بالمنهج الظاهراتى ، أن عملية الإدراك العقلى والإحساس وظيفتان من وظائف الشعور وليسا درجتين غير متساويتين من درجات المعرفة . ومن ثم فإنه من الخطأ إصدار حكم بالقيمة على المعرفة الحسية أو الخيالية ، التى تتجلى فى عالم الشعر ، والنظر إليها على أنها أقل قيمة من المعرفة العقلية . ومن ثم كان خطأ «لوسيان ليفى برون» أيضا ، الذى تصور أن هناك عقلية بدائية تقوم على المعرفة الحسية المباشرة ، والاتصال أو المشاركة بين الشعور والظواهر الطبيعية ، وعقلية علمية - العقلية الغربية - تعتمد على المنطق والإدراك الموضوعى للظواهر والأشياء .

ولما كان الخلق الفنى عملية إرادية متصلة بالوعى ، فإن باشلار يرفض - مثل سارتر - حتميات اللاشعور التى ترى فيها فرويدية أساس السلوك الإنسانى ؛ فبالنسبة لباشلار يعد اللاشعور قوة عمياء لا توفر إلا مادة لكوابيس ضاغطة ومحبطة لقوى الإبداع فى الإنسان . كما أن اللاشعور يفترض نوعاً من السببية المولدة للرموز والإشارات التى غالباً ما يحاول الناقد ، المتأثر بالتحليل النفسى الفرويدى ، ردها إليه ، كأنها عملية الخلق الفنى ليست إلا قناعاً تخفى به دوافع الرغبة الخفية ، أو تعبيراً غير مباشر عن دوافع الغرائز المبكوة .

غير أن رفض اللاشعور وما يرتبط به من حتمية الدوافع الأولية والغريزية لا يمنع باشلار من إدراك القوى التبليغية التى ينبثق من خلالها الشعور ، والتى تشكل خلفية إدراكه لذاته بما هو نشاط قائم فى قلب الوجود ؛ فالشعور هو انبثاق الذات المدركة والمكتشفة عبر الوجود انبثاقاً يتم من خلال لغة تؤسس الوجود بقدر ما تتأسس من خلاله . لذلك لا يفصل باشلار بين شعور الشاعر أو وجدانه ولغته ؛ إذ إن اللغة هى مجال انبثاق الشعور ، ولا يجدر ردها إلى قوى غريزية سابقة عليه . بيد أن هذه اللغة هى ، مع ذلك ، لغة الجماعة قبل أن تكون مادة الشعور الذى يكتشف ذاته من خلالها . ومن ثم لا تكون هناك قبلية إلا قبلية هذا الوجود ، مادام «الكائن» - فى - الوجود ، (In-der-welt-sein) هو أساس الوجود الإنسانى (Dasein) .

يقول «جاك جاريل» فى إدراك هذه العلاقة بين الشعور والوجود :

«تعلن الفينومينولوجيا المعاصرة أنه لكى يكتشف الإنسان صدق علاقته بالأشياء عليه أن يعيد التجربة الأساسية والسابقة على الوعى لإدراك الكائن - فى - الوجود . ومن ثم لا يمكننا رفض إضفاء مقولة السابق على الوعى (préreflexif) على هذه الكتابة البالغة الغرابة ، التى تظهر ، بغير اطراد ، عند بودلير ، وتزداد عمقا فى ديوان «الإشعاعات» (Illuminations) . نحن بصدد كشف البنية العميقة لهذه الكتابة التى لا تنفك علاقاتها على مستوى المنطق ؛ إذ إنه لا يمكننى القول ؛ اللهم إلا إذا كنت مجنوناً ، إن أشم عطرا أخضر ، أو أقرأ

والراحة ، والاتجاه نحو الحركة والانطلاق . لذلك كله سيكون تأثير باشلار محدوداً ؛ فهو لن يكون مدرسة أو اتجاه رئيسياً في النقد الجديد ، على الرغم من اهتمام بعض النقاد ، وعلى رأسهم جان - بيير ريشار ، بتحليل الأحاسيس وتحديد أنماط من الأمزجة الخيالية ؛ فباشلار - مهما كانت ألمعته - يظل قارئاً مجتهداً ، ومهما كانت اجتهاداته واكتشافاته فهي لا تتجاوز مجموعة من الانطباعات المنظمة ؛ انطباعات نفس مرهفة تقرأ الشعر وتتذوقه .

لقد كان واضحاً من تحليلنا لمناهج النقد الفلسفي ، سواء أكانت تقوم على الماركسية أم التحليل النفسي أم الفينومينولوجيا ، أنها تعتمد جميعاً على خلفية فكرية وأيديولوجية صريحة ؛ فجولدمان يحاول أن يربط بين العمل الفني والضمير الطبقي ؛ ممكناً كان أو غير ممكن ؛ وسارتر يرى في الفن تحقيقاً لعالم خيالي ؛ تحقيقاً غالباً ما يتم على حساب فشل ذريع في هذا العالم ؛ وباشلار يرى ، في ضوء الظاهراتية ، أن ذاتية الشاعر هي لب الخيال والتصور ، وأن هذه الذاتية على الرغم من حريتها المطلقة ، وقدرتها الإبداعية الهائلة ، لا تعدو كونها تنسيقاً في أغلب الأحيان ، غير منطقي لبعض العناصر المادية الأولية .

ولقد رأينا ، في بداية هذا البحث ، أن الذاتية لم تكن غريبة على أحد مشاهير النقاد الفرنسيين المعاصرين وأكثرهم نشاطاً وحيوية وإنتاجاً ؛ ألا وهو رولان بارت . وقد تأثرت بارت كذلك ، مثل معظم نقاد المدرسة الفرنسية الجديدة ، بالتحليل الماركسي للأدب ، فحاول في كتابه «مرحلة الصفر للكتابة» تأريخ حركة «الكتابة» لدى الكتاب الفرنسيين في علاقتها الدلالية بالضمير الطبقي ، ورأى أن ثورة ١٨٤٨ هي العامل الحاسم في وضع نهاية للتطابق القائم بين رؤية العالم البرجوازية وممارسة الكتابة بما هي ظاهرة واحدة ، تجمع في نسج متلاحم بين الضمير الفردي للكاتب وضمير الجماعة الذي يتجاوب مع واقعها ومطامعها . يقول بارت :

«إن السنوات الواقعة حول ١٨٥٠ تحققت التقاء ثلاثة أحداث تاريخية جسام وفريدة : انقلاب حركة السكان في أوروبا ؛ واستبدال الصناعة المعدنية بصناعة النسيج ، أي نشأة الرأسمالية الحديثة ؛ وفتحت المجتمع الفرنسي (الأمر الذي تم خلال أيام ١٨٤٨ الثورية) وانقسامه إلى ثلاث طبقات معادية ؛ ومعنى آخر انهيار أوهام الليبرالية . إن هذه الظروف تلقي بالبرجوازية في موقف تاريخي جديد ، إذ إن الأيديولوجيا البرجوازية كانت إلى هذه اللحظة هي وحدها التي تشكل معيار العالمية وتحققها بلا نزاع . وكان الكاتب البرجوازي ، وهو الحكم الوحيد على شقاء الآخرين ، والحكم الذي لا يقف أمامه أحد ليراجع ، لا يعرف التمزق بين وضعه الاجتماعي ودوره الثقافي» (٣٤) .

أضف إلى ذلك أن بارت قام فيما بعد بدمج منهج اللغويات البنيوية بمفاهيمه التحليلية الماركسية ليقدّم إلينا أنماطاً فريدة من التحليل السيميولوجي «للأساطير» الفرنسية المعاصرة ؛ وهي في الواقع دراسة

حرف إحر ، أو أسمع رائحة تجلب لي نضارة بشرة الأطفال . غير أنني إذا تخلّيت ، مع ذلك ، عن رغبتي في ربط هذه اللغة المعبرة عن الأصوات والعطر والألوان ربطاً سببياً بقوالب الفكر التقليدي ، فسوف أكتشف فيها مجال تكوين هذا العالم وتشكله على هيئة فكر مادي ، نظراً لتطابقه التام مع التراكيب اللغوية التي ينشأ من خلالها ، ولظهوره بصفة عامة في شكل إيقاع ونغم ، زمان ومادة ، معنى ولا معنى ، حرية وحدود» (٣٣) .

ولما كانت قبلية الوجود مرادفة لقبلية اللغة التي صارت مادة وإيقاعاً ، فإن الخيال الحقيقي ؛ الخيال المبدع الخلاق ، يصبح عند باشلار الخيال المادي ، أو خيال العناصر الأولية ، كالماء والتربة والنار والهواء . وهو مادي بقدر ما يعمق خبرتنا بالقيم الأرضية الثابتة ، إلا أنه دينامي حينما ينطلق بنا نحو الأفاق البعيدة ، وحينما يخلق في سماء الغايات المشرقة . وتتمثل هذه القبلية كذلك في وجود آخر مسبق هو وجود اللاشعور الجمعي ، الذي يستمدّه باشلار من كتابات يونج ؛ الأمر الذي يتيح له تحديد بعض النماذج الخيالية الأولية ؛ أو ما يسميه «مركبات الثقافة» ، التي تشكل مجموعة من المقولات والقوالب الخيالية المتوارثة ، والتي يقوم الشاعر بشحذها خلال عملية الخلق الفني بخلاصة تجربته الذاتية .

غير أنه بالرغم من تواجد هذه الأطر الأولية ، التي تشكل في الواقع وجوداً بالقوة أكثر منه وجوداً بالفعل ، يظل الخيال حراً طليقاً ؛ إذ إنه فعل التصور نفسه ، الملازم لحركة الشعور في بناء لغته الرمزية ؛ وهي اللغة التي تقوم أساساً على قطبي الاستعارة والكناية ، الموازيين للمحورين الانتقائي (البارادجما) والتوزيعي (الستجما). ومن ثم كان الخيال عند باشلار إدراكاً مباشراً للجوهر الأشياء ، وليس إدراكاً لغيبها - كما هو الحال عند سارتر ؛ إلا أن هذا الطابع المباشر يظل على مستوى اللغة الشعرية وقدرتها التعبيرية الخلاقة . ومن ثم أيضاً كان ارتباط الخيال عند باشلار بأحلام اليقظة ؛ لما تمثله من قدرة هائلة على تفجير الرؤى المستقبلية وتحديد الطاقات الإبداعية ، التي تسمو بالنفس البشرية وتحررها من ضغوط الحياة ونوازع الغرائز البهيمية .

لا جرم أن يرتبط الخيال إذن عند باشلار بفعل التجاوز أو التسامي الذي يؤكد حرية الشعور وشغافته المطلقة . ولكن إذا كان التسامي يرتبط لدينا أساساً بصورة الصعود والارتفاع ، فهو عند باشلار يشمل عمليتي الصعود والهبوط . ومن ثم كانت عملية الصعود التي تتجل عبر الصور الهوائية المعبرة عن حالات الخفة والرشاقة والانطلاق ، لا تكتسب دلالتها الحقيقية إلا بتعارضها الجذلي مع قطب الهبوط أو الغوص إلى قلب الوجود وقرار المادة ، حيث يلتحم الإنسان بينوع الديمومة ومصدر الكينونة .

على هذا النحو تبرز لنا مادية الخيال عند باشلار في ارتباطها الوثيق بالتجربة الحسية للشاعر ؛ فالصور الفاعلة المؤثرة لديه ليست قالياً جاهزاً نتوارثه بقدر ما هي صياغة جديدة لأحاسيس الشاعر وتفاعله مع عناصر الوجود ؛ وهو التفاعل الذي يتم من خلال اتجاهين رئيسيين يحكمان نشاط الشعور وحركته ؛ ألا وهما الاتجاه نحو السكون

للأيدولوجيا البرجوازية الفرنسية من واقع الحياة اليومية^(٣٥) . ولكن ليس من شك في أن التقاء بارت بالتحليل البنيوي للغة كان هو العامل الحاسم في تحويل نظريته من المضامين الأدبية ؛ سواء أكانت ذات دلالة نفسية كما هو الحال في دراسته عن «راسين» ، أم اجتماعية ، كما هو الأمر في دراسته عن تاريخ «الكتابة» وتحليل «الأساطير» البرجوازية المعاصرة ، إلى نسق من الرموز والعلامات . إن هذا التحول سوف يكون السمة الأساسية لمدرسة «الخصوصية» الأدبية ، كما سوف يكون العامل الأول في طرح موضوع الكتابة والنظر إليها بوصفها الإشكالية المحورية التي تتحدد في ضوئها ماهية الأدب .

ولا شك أن تيار الخصوصية الأدبية هو أقرب المحاولات إلى طبيعة الصناعة الأدبية . ونظراً لالتصاقه بالمنهج اللغوي الذي يتخذه نموذجاً ومثالاً ، فهو أكثرها بعداً عن الإطار المرجعي من حيث المضامين التاريخية والاجتماعية للنصوص . ولقد تعددت الدراسات ، بل الترجمات والتطبيقات ، في هذا المجال ، بدءاً من دراسة بروب عن «مورفولوجيا الحكاية» ، ودراسات جريغاس ، أستاذ السيميائيات ، عن «البنية الفاعلة» (structure actantielle) ، وكلود ليفي شتروس ، مؤسس الأنثروبولوجيا البنيوية ، عن بنية الأسطورة . ولكن ربما كانت أهم الدراسات التي تسترعى الانتباه في هذا المجال ما قدمه رولان بارت وتودوروف وبريمون وجيرار جنيت^(٣٦) من إسهام في تحديد فن بناء القصة وتحليل وظائفها على أساس من المبادئ الصورية والإجرائية . ولما كان من الصعب إجمال القول عن هذه الدراسات ، وخصوصاً أننا نعتني هنا بإبراز العلاقة بين الممارسة النقدية لرواد المدرسة الجديدة والمعتقدات الأيدولوجية التي يحاولون إسقاطها على هذه الممارسة ، فإننا سوف نكتفي بالإشارة إلى دراسة تودوروف عن «البوطيقا»^(٣٧) .

إن البوطيقا ، أو ما يمكن تسميتها «بالأدبية» ، هي الدراسة التي تعنى بتحديد «الخصائص العامة للخطاب الأدبي» لا من حيث تواجدها المباشر في المؤلفات الفعلية ، ولكن بماهى تعبير عن بناء صوري مجرد ، قابل للتحقق من خلال هذه المؤلفات . هي - كما يقول تودوروف - «جدول الإمكانيات الأدبية» ، وموضوعها «حرفية» الدلالة (littéralité) ، ووظيفتها - كما هو وضع الفونيمات في الفونولوجيا - إدراك «عمل» هذه الدلالة داخل نسق الدلالات التي تشكل الخطاب الأدبي الممكن . يقول تودوروف :

«سوف نعد الحرف والعلامة اللغوية أساساً لكل أدب ، ومن ثم سوف تكون إحدى نتائج هذا القرار ، أن معرفة الأدب ومعرفة اللغة شيان متلازمان»^(٣٨) .

ولكن إذا كان موضوع علم اللغويات هو اللغة ، فإن موضوع البوطيقا يظل الخطاب الأدبي ؛ الأمر الذي يربط بين البوطيقا وعلم البلاغة (rhétorique) . ويعنى تودوروف في أول الأمر ، بتحديد بعض «الأنماط العامة للكلام» انطلاقاً من الوحدة الأساسية المشتركة بين البوطيقات وعلم اللغة ؛ ألا وهي «الجملة» .

غير أن تودوروف يرى أنه لكي نستطيع تحديد خصائص الأنماط الكلامية قبل رؤيتها مندمجة في المؤلفات الأدبية ، علينا أن نميز أولاً

بين «الملفوظ» (énoncé) وعملية التلفظ (énonciation) ، نظراً لارتباط هذه الأخيرة بعناصر غير لفظية ، كشخصية «المرسل» ، أي المتكلم ، أو الكاتب ، وشخصية «المرسل إليه» ، أو المتلقى ، وأخيراً السياق الذي تتم خلاله عملية التلفظ . ثم علينا ثانياً التمييز داخل الملفوظ نفسه بين «مرجعه» (réfèrent) و«حرفيته» . والمقصود بالمرجع قدرة العلامة اللغوية على الإيحاء بما يتعداها ؛ وبالحرفية قدرة العلامة على عدم تجاوز عملية الإدراك الذاتي وعدم التعدي .

وبحدد تودوروف ، انطلاقاً من هذا التمييز المزدوج ، أنماطاً ثلاثة من الكلام : نمطاً يبرز الجانب المرجعي من الملفوظ ، ونمطاً يبرز حرفيته أو دلالاته المباشرة ، ونمطاً ثالثاً يفصح عن عملية التلفظ نفسها . ومن ثم نرى أن النمط المرجعي يرتبط بضرب من الخطاب المتجاوز أو المتعدي ، حيث تلعب الدلالة دور الوسيط غير المرئي بين المعنى والواقع ؛ وهو الخطاب الذي يقابل في البوطيقا القديمة اصطلاح «القص» (narration) في تعارضه مع اصطلاح «الوصف» ، نظراً لعدم التقابل بين تتابع الكلمات في عملية الوصف ، وتتابع الأجزاء أو تفصيلات الشيء ، موضوع الوصف ، في الواقع . ولا شك أن هذه القابلية المرجعية كانت تعد من قبل الخاصية الأولى للخطاب ، كأنما لا تعدو حرفية الدلالة مجرد كونها «ثوباً للفكر» أو للمدلول .

أما نمط الحرفية فيشمل الخطاب المجرد أو العمل ، القائم على ضرب من الاتفاق الاصطلاحي أو الرمزي ، والخطاب المجازي ، موضوع الأدبية ؛ ذلك إذا أخذنا في الحسبان كون هذين النمطين من الخطاب غير متعديين . ويشمل الخطاب المجازي ، الذي يمتنا هنا ، ثلاثة أشكال رئيسية : «التكرار» ؛ وهو ارتباط الملفوظات بعلاقة تطابق ؛ و«المعارضة» ؛ حيث تقوم العلاقة على التضاد ؛ وأخيراً «التدرج» ؛ حيث تتم عملية مقارنة كمية ، سواء إلى أكثر أو إلى أقل . ومن ثم يرتبط الشكل المجازي بالحرفية ، ولا يصبح هناك تعارض بين معنى المجاز ومعنى الحرفية ؛ الأمر الذي يجعل من الصور البلاغية تجسيداً لحرفية العلامات^(٣٩) .

كما يعنى تودوروف - بجانب هذه الأنماط الكلامية التي تنفرع إلى أنواع أخرى متعددة ، كالخطاب الشخصي ، والخطاب التقييمي ، والخطاب العاطفي ، والخطاب التقديري - بتحديد أنماط «الرؤية» الفنية ، التي أشار إليها أول ما أشار «جان بويون» (J. Pouillon) في كتابه عن «الزمن والرواية» ؛ وهي الرؤية «من الخلف» ، والرؤية «مع» ، والرؤية «من الخارج» . غير أن تودوروف يعنى ، في المقام الأول ، بالتمييز بين تمثيل الراوي في عملية القص وعدم تمثيله ؛ إذ إن هناك فرقاً كبيراً بين قصة تبرز عملية صياغتها وقصة لا تبرز هذه العملية . وتمثل هذه الأخيرة في حالة الرؤية «من الداخل» ، حيث تكون الشخصية الروائية معروفة وبلا أسرار أو غموض بالنسبة للراوي ؛ كما تتمثل في حالة الرؤية «من الخارج» ، حيث تكون الشخصية مجهولة النوايا ، ولا يمكن إدراكها من قبل الراوي إلا من خلال سلوكها وأفعالها . كما يتجلى هذا النمط ، الذي لا يبرز فيه الراوي ، في الأعمال الدرامية ، حيث يلعب الحوار دوراً رئيسياً . أما بالنسبة لتمثيل الراوي ، فيظهر بوضوح في القص الذي يتم على لسان شخص المتكلم ؛ ويسمى تودوروف

هذا النمط من الصياغة «كتابة»، لا اختلافه عن أقوال أو «كلام» الشخصيات؛ فالراوي، في الحقيقة، لا يتكلم وإنما يقص، وعملية القص ليست رؤية أو وجهة نظر، وإنما هي كتابة، أي مظهر من مظاهر الوعي باللغة^(٤٠).

ولكن يبدو أن موضوع الرؤية بالنسبة لرواية الأحداث وارتباطها بمنظور الشخصية لم يعد من الموضوعات التي يعنى بها النقد المعاصر، نظراً لارتباط هذه القضية بمفهوم الرواية الواقعية أو الرواية النفسية، حيث تلعب الشخصيات دوراً حيويًا ورئيسيًا، ونظراً أيضاً لأن هذين النمطين قد شهدا مؤخراً أكبر قدر من الهدم والتجريح على أيدي دعاة الرواية الجديدة. يقول تودوروف في ذلك:

«إن الأدب، بعد الاستخدام المحموم للطرائق التي ولدها إدراك أبعاد الرؤية لدى مجموعة من الكتاب، ابتداءً بهنري جيمس، وانتهاءً بفوكتر، لم يعد يعبر هذا الموضوع الاهتمام نفسه. وربما يرجع السبب في ذلك إلى أن اتجاهاً محدداً في الكتابة الحديثة لم يعد يُعنى بإظهار شيء ما؛ لقد أصبحت الكتابة خطاباً، لا يسعنا إلا سماعه»^(٤١).

ويعني تودوروف، بعد ذلك، بتحليل «نظام القص» وإبراز وحداته أو مكوناته المنظمة. ومن ثم يتضح له أن هناك علاقات تربط بين هذه الوحدات، وتخضع لقاعدة إدماج أو تضمين منطقية، تقوم إما على معيار كمي (هيمنة غلبت غالب من العلاقات على تنظيم الوحدات)، وإما على معيار كيفي (ظهور علاقات معينة بين الوحدات في أوقات مختارة). ويرد تودوروف نظام العلاقات الهيمنة على الوحدات، التي تحدد دلالة هذه الوحدات داخل نسق القص، إلى مجموعة من المبادئ تلعب دور السببية.

وتشمل هذه المبادئ «النظام المنطقي»، حيث تهيمن العلاقة العلية. وأهم تقسيماتها: «علية الأحداث»، حيث لا يتم حدث في قصة أو رواية إلا نتيجة لحدث سابق، ومبرراً لأحداث لاحقة؛ «والعلية النفسية»، حيث تهيمن الشخصية، وتلعب خصائصها النفسية دوراً فاعلاً بدلاً من الأحداث؛ «والعلية الفلسفية»، حيث تمثل الأحداث رموزاً لأفكار ومفاهيم تلعب دور الموجه الفعلي؛ ويتجلى هذا النمط الأخير في القصة الفلسفية. وكذلك تشمل هذه المبادئ «النظام الزمني»، حيث يتبع كل نظام قص خواص مبدأ السببية نظاماً زمنياً؛ ولكن هذا الأخير غالباً ما يكون متضمناً في النظام السببي، نظراً لاختلاط النتيجة - كما يذهب بارت - بالحدث اللاحق. ويظهر النظام الزمني بوضوح في الرواية الكلاسيكية، وذلك من خلال توقف أو تحول مفاجئ في تسلسل أحداث الرواية، سواء بالتطرق إلى أحداث فرعية أو جانبية، أو بواسطة قلب الأحداث، كالبدء بالنهاية مثلاً؛ وكذلك من خلال تعدد الرؤى، حيث تقوم شخصيات متعددة برواية الحدث نفسه، كل واحدة من منظورها الخاص. غير أن أشهر الروايات التي تعطي الأولوية للتسلسل الزمني على التابع العلي هي - لا شك - رواية «بوليس» لجيمس جويس. كما أن هناك نظاماً زمنياً خاصاً بعملية السرد أو القص نفسه، وهو زمان الأفعال الذي ينظم النص، والذي يختلف تماماً عن الزمان الممثل أو المرجعي. وليس من شك، في أن النظام

الزمني ملازم لعملية القص خصوصاً ما يتبع منها مبدأ العلية؛ غير أنه يمكن تصور نوع من القص لا يخضع للزمان، أو يضمحل فيه الزمان إلى درجة كبيرة، مثل السيرة الذاتية، التي تغلب فيها العلية النفسية على مفهوم الزمان المرجعي^(٤٢).

وأخيراً تشمل هذه المبادئ «النظام المكاني»؛ وهو في الواقع لا يخص عملية القص بقدر ما يخص فن الشعر، حيث تتفصل العلاقات الزمنية والمنطقية إلى أقصى درجة. وتتلخص البنية المكانيّة، وفقاً لدراسات جاكسون عن الشعر، في عملية توزيعية للجمل داخل النص في أشكال «تناسق وتعارض وتواز وتدرج». غير أن هناك، مع ذلك، نظاماً مكانياً له دلالة على مستوى المرجع، وهو ما يعرفه فن الخطابة التقليدي تحت مسمى الوصف، ويشمل «الطوبوغرافيا» أو وصف المكان، و«البروزوبوغرافيا» أو وصف المظهر الخارجي. غير أن الطابع المكاني الملازم لحرفية العلامة في الشعر يمكنه أن يبرز من خلال مؤلف نثري إذا خضعت تركيبته للنظام نفسه؛ وهو ما يظهر بجلاء في رواية بروست الشهيرة: «البحث عن الزمان الضائع»^(٤٣).

ويعني تودوروف، بعد ذلك، بقضية بناء أو تركيبية القص، انطلاقاً من النمط الغالب، وهو النمط الخاضع لمبدأ السببية. والسؤال المطروح في هذا البحث، الذي يعنى به أيضاً بصفة خاصة كل من بارت وجيرار جينيت، هو كيف يتم توليف وحدات القص أو نظمها في تشكيلها لما يمكن تسميته بالحبكة. إن هذا التوليف يتم في نظر توماشفسكي، أحد رواد المدرسة الشكلية الروسية، على أساس من «الموضوعات المقيدة»، المقابلة للوظائف القبطية. عند رولان بارت؛ غير أنه يجب أن يؤخذ في الحسبان كذلك «الموضوعات الحرة»، أو ما يسميه بارت «الوظائف المساعدة» (catalyses).

ويقترح علينا تودوروف تقسيم عناصر القص إلى مستويين: «مستوى الجملة»، التي تمثل أصغر وحدة حدث ممكنة، ومستوى المقطع، الذي يتكون من عدة جمل تعطي انطباعاً بتوافر حكاية ما. وغالباً ما يتم تشكيل هذه المقاطع في صورة تسلسل تدرج فيه الواحدة تلو الأخرى من غير اندماج، أو على شكل تبادل بين جمل المقطع الأول والمقطع الثاني. ويتيح لنا تحليل المقاطع إبراز ثلاثة مستويات عليا مهمة؛ وهي مستوى «التركيب اللغوي» الخاص بتسلسل الجمل والمقاطع واندماجها؛ ومستوى «التفسير السيمانطيقي» (مثل الإيذاء أو ارتكاب الخطيئة) المرتبط إما بالأفعال وإما بالصفات؛ وأخيراً مستوى «التمثيل الكلامي»، حيث يمكن تحقيق التراكيب اللغوية الموجودة في المقاطع بواسطة أنماط الكلام المختلفة: النمط المرجعي، أو نمط الحوار، أي الأسلوب المباشر. كما أن التحقق اللفظي غالباً ما يتطابق مع التحقق الدلالي (السيمانطيقي). أما وحدة القص فتم في النهاية من خلال اللغة^(٤٤).

بيد أن هذا التحليل للجمل والمقاطع لا يكتمل عند تودوروف إلا بإضافة أبعاد «التحول» و«الصيغ» و«التعرف»: أما التحول فهو خاص بتغيير الفعل في الجملة. ولقد لاحظ تودوروف، في هذا الصدد، أن تحول الجملة من المبني للمعلوم إلى المبني للمجهول يتيح، وفقاً لدراسة الناقد الألماني أندريه جولز، تمييز عالم القصة

وتصوغه في نسق لغوي ، أكثر من خضوعها لهذا الواقع نفسه وتأثيرها به (١٧) .

هكذا تتحقق أسطورة « الشعبان الذي بعض ذنبه » ، ونعود مرة أخرى إلى قضية اللغة وهيمنتها على مختلف فروع المعرفة الإنسانية ، ابتداءً من النصف الثاني للقرن العشرين . ولا غرابة في ذلك ؛ فقد كان لكل عصر ولع بعلم معين يكون بمثابة النموذج والمثال بالنسبة للعلوم الأخرى ؛ ففي القرن السابع عشر كان النموذج الرياضي هو السائد والرائد في مجال المعرفة ، وكان الارتباط وثيقاً بين المفاهيم الرياضية ومفاهيم الأنطولوجيا التي تقيم غط الحقيقة على معايير جوانية مستقلة عن الواقع ؛ وفي القرن الثامن عشر تحررت الرياضيات ، بفضل نيوتن ، من إسار الميتافيزيقا ، وأصبحت مجرد منهج لقياس الظواهر ؛ ومن ثم كان تألق علم الفيزياء خلال هذا القرن ، وسيطرته على مجمل عملية التصور الفكرية فيه ؛ أما بالنسبة للقرن التاسع عشر ، عصر التطور والعلوم التجريبية ، فلقد ترعرعت فيه علوم الحياة ، وأصبحت مع المنهج التاريخي مثلاً يقتدى من قبل معظم العلوم الإنسانية .

ولا شك أن هيمنة اللغة على مناهج النقد الأدبي المعاصر أمر مشروع ، وقد تكون ضرورة تفرضها طبيعة الدراسات الأدبية ، خصوصاً إذا أخذنا بأن ما يميز الخطاب الأدبي عن الأنواع الأخرى للخطاب هو ، في نهاية المطاف ، لغته الخاصة . وقد يكون أيضاً تعدد المضامين من عمل أدبي إلى آخر ، واختلاف الظروف التاريخية والاجتماعية التي تشكل المواقف التي يتم فيها إنجاز هذه الأعمال ، أحد العوامل المهمة التي تدفع إلى حصر الدراسات الأدبية في نطاق الأنماط والأشكال التي يسهل تحديدها وتصنيفها في شكل أنساق وقواعد صورية عامة . بل إننا نقبل ما هو أكثر من هذا ، ونجده عاملاً خصباً وفعالاً ؛ نحن نقبل الفصل الذي يقيمه النقد البنيوي بين المؤلف وعمله الفني ، ونقبل مبدأ استقلالية عملية الكتابة إذا نظرنا إليها نظرة دينامية ؛ إذ إنه ليس من شك في أن دور الناقد لا يقتصر على شرح العمل الأدبي وتفسير نوايا الكاتب وأغراضه ؛ فما يريد أن يقوله الكاتب أو يخطه على الورق شيء ، وما يقوله النص – المتجدد دوماً وفقاً للقراءة التي نخضعه لها – شيء آخر . ومن ثم نؤيد موقف بارت حينما يقول :

« يمكن القول إن الكتابة هي بناء هائل للعلاقات بين القول (le dire) والملفوظ (le dit) . وإذا كان الأدب والكتابة قد اتجها طوال الحقبة الكلاسيكية صوب الملفوظ ، فإن الاهتمام يتجه حالياً ، بفضل الحداثة التي تدعمها علوم اللغة والسميولوجيا ونظرية النص والتحليل النفسي ، لاجدال صوب القول . ومن ثم كان ظهور نظرية للتلفظ (énonciation) من خلال الكتابة في معظم دراساتنا المعاصرة » (١٨) .

غير أن الغريب هو الموقف المتطرف ، الذي تؤدي إليه حتماً نظرية « السيادة » اللغوية ، وهو الانزلاق إلى مفاهيم مادية الكتابة . فها هو ذا

الخيالية عن عالم القصة الواقعية ؛ إذ إن السؤال المطروح في القصة الخيالية هو : ماذا حدث للأمير ؟ الأمر الذي تترتب عليه فلسفة أخلاقية تقوم على المعاناة ؛ في حين أن السؤال المطروح في القصة الواقعية هو : ماذا فعل حينئذ الأمير ؟ الأمر الذي يرتبط بأخلاقيات الفعل والحركة . أما صيغ الفعل فتدل على طبيعة الأفعال . ومن هنا كانت صيغة المضارع تعطى الانطباع بأن الحدث الذي تشير إليه الجملة قد وقع فعلاً . أما الصيغ الأخرى ، كالشرط والتقدير والإلزام ، فترتبط بمقاييس أخرى تشير إلى ضرب من الوجود الممكن . أضف إلى ذلك أن ربط صيغ الفعل ببعض الأشكال الأدبية المبسطة ، التي عُنى كذلك بدراساتها أندريه جولز ، يتيح لنا تحديد خصائصها العامة . يقول تودوروف في هذا الصدد :

« تصور الأسطورة ، وفقاً لجولز ، حياة نموذجية ، حياة قديس ؛ كما أن رد فعل القارئ المتضمن في النص نفسه هو المحاكاة : إننا بصدد إلزام إذن ؛ بصدد نظام مرتبط بالطريقة التي يجب علينا التزامها في سلوكنا . أما القصة الخيالية فهي ، على العكس من ذلك ، لا تروى لنا ما حدث حقاً ، ولكن ما نتمنى أن يحدث ؛ إننا بصدد أمنية ، بصدد صيغة تمنّ إذن ؛ وبالنسبة للحولية فلا تذكر إلا أحداثاً وقعت فعلاً ؛ نحن هنا بصدد إثبات وصيغة تقرير » (١٩) .

تبقى ظاهرة التعرف ، التي تعتمد – وفقاً لاصطلاحات الكاتب – على « جملتين » مقابلتين للمُحظَى الجَهِل والمَعْرِقَة قبل انفراج الحبكة وبعدها . وإذا كان التعرف يرتبط عند أرسطو بالجزء الأخير فحسب من الحبكة ، فنحن كذلك ، عند تودوروف ، بصدد « الشيء نفسه » ، وكل ما في الأمر أن شخصاً أخطأ تفسير الجملة الأولى . ويساعد التعرف على تحديد هوية شخص بعد التباس أو خطأ ما ، أو على اكتشاف حدث معين بعد سوء تقدير أو تفسير . ومن ثم كان ارتباط التعرف بموضوع الرؤية ؛ فهذه الأخيرة ليست إلا الطريقة التي يصل بها خبر ما إلى علم القارئ ، وليست – من ثم – إلا رؤية الراوي أو طريقة إدراكه له . كما أن التعرف يفصح عن الكيفية التي تدرك بها الشخصيات أحداث القص ؛ الأمر الذي لا يتجاوز ، في أبسط أنواع القص ، غمطين من الإدراك : « النمط الخطأ » ، « والنمط الصحيح » ، أو النمط الظاهري الذي عليه أن يختفي لتظهر الحقيقة » (٢٠) .

ويعترف تودوروف ، في ختام هذه الدراسة ، بأنه لا يقدم لنا « القواعد الكاملة » للقص ، وأن النموذج اللغوي المقترح لا يأخذ في الحسبان إلا نوعاً واحداً من القص ، هو الذي يعتمد على الحبكة . كما أن البويطيقا ، في نهاية المطاف ، ليست مجرد منهج وموضوع ، إذا سلمنا بأن موضوع البويطيقا هو الأدب أو الأدبية . إن « موضوع » البويطيقا ، في الواقع ، هو منهجها نفسه ؛ فالمنهج الذي تحدده من خلال الخطاب ، والذي يعتمد في تطوره على موقعه من مختلف الأنماط العلمية الأخرى للخطاب ، وعلى رأسها النمط اللغوي ، هو الخطاب الأدبي نفسه ، أي الخصائص العامة التي تحدد الواقع الأدبي

ليسا ذا طبيعة واحدة . إنه لا يمكن توحيد هذين الخطابين لا شكلا ولا مضمونا . ومن ثم علينا أن نقيم بين الناقد والكاتب اختلافا جذريا منذ البداية . غير أن هذا الاختلاف ليس مجرد فرق بين وجهتي نظر حول موضوع واحد ؛ فهو الإقصاء الذي يفرق بين نوعين من الخطاب ليس بينهما شيء مشترك . إن العمل الأدبي ، كما كتبه مؤلفه ، ليس بالضبط العمل الأدبي كما يفسره الناقد . لنقل مؤقتا : إن الناقد يقوم بواسطة لغة جديدة بتفجير اختلاف في قلب العمل الأدبي ، اختلاف يظهر هذا العمل على غير ما هو عليه ^(٥٢) .

إن تجاوز الظاهر ، كما توضحه لنا « أركيولوجيا » الخطاب عند ميشيل فوكو ، هو تجاوز الاستمرارية التي تمثلها بالنسبة إلينا الوحدات المنظمة ، والأنواع المألوفة ، والمعطيات الجاهزة في مختلف المجالات العلمية . ومعنى هذا أنه علينا أن نضع حدا للخطية التي تبرز لنا في صورة تاريخ علم من العلوم أو موضوع من الموضوعات ، إذ إن مجال الخطاب ليس إدراك موضوع معين في تطوره عبر التاريخ ، بقدر ما هو إدراك لاختلاف أنواع الخطاب واختراقها قريبا وبعدا عن هذا الموضوع ، مثلما كان الأمر في دراسات الكاتب عن « تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي » ، و « الكلمات والأشياء » ^(٥٣) ، وغيرها ، حيث كانت هناك أنواع مختلفة من الخطاب : سياسية واجتماعية وأخلاقية وعلمية تتجاوز وتكاد تختلط أحيانا . وهذه سمة الخطاب الأيدولوجي - ولكن حول موضوع متحرك ومتغير ؛ إذ لا استمرارية فيه ولا تطور مادام لا يشكل الموضوع نفسه الذي يتناوله كل خطاب ، وينتج إنتاجا ، من خلال إشكاليته المحددة .

نقصد بذلك أن مبدأ القطع أو « القطيعة المعرفية » ، الذي يضع حداً للأنساق المسبقة يُنَاط به تحديد جماع القواعد المنتجة للملفوظات أو المنظومات ، لا من حيث هي « وثائق » دالة أو معبرة عن أغراض مجموعة بشرية وآمالها ومطامعها في حقبة من الحقب ، بل بوصفها « آثارا » علينا أن نفك رموزها ، وأن نعيد ترتيبها وتفسيرها بهدف الوصول إلى استخلاص قواعد التنظيم الكامنة ، التي تشبه في وظيفتها وظيفة الأنساق اللغوية التي تقوم على تراكم الممارسات الجماعية اللاواعية ، أكثر من قيامها على الإنجازات الفردية المحددة ^(٥٤) .

هكذا يتضح لنا أن النقد الفرنسي المعاصر ، وبصفة خاصة ما اصطلح المتخصصون على تسميته « بالنقد الجديد » ، وثيق الصلة بالعلوم الإنسانية ، ومن ثم بالتصورات الفكرية والأيدولوجية الملزمة لها . ولقد رأينا في تحليلنا لأهم التيارات النقدية المعاصرة في فرنسا غمطين غالبيين : غمطا يتصل اتصالا مباشرا بفلسفات ومناهج تأخذ في الحسبان الواقع والتاريخ ؛ وغمطا آخر يعتمد على أنساق خطائية تسمح له بتجاوز الواقع أو وضعه ، إن صح هذا القول ، بين قوسين . ولا شك أن النمط الأول كان يمثل المرحلة الأولى من النقد الجديد ؛ المرحلة التي كانت تتأثر تأثرا كبيرا بالظواهراتية وتحليلها للشعور وقضية المعنى في ارتباطها بالوجود والحياة . كما كانت تتمثل في

جاك دريدا ^(٥٥) يدعو إلى مشروع الفريد في « الجراماتولوجيا » ، بغية وضع حد لنظرية فريدناند دي سوسير ، الذي يعطى الأولوية للغة المنظورة على الكتابة . إن سوسير ، في نظر هذا الكاتب ، لا يخرج عن المفاهيم التقليدية ؛ مفاهيم أفلاطون وأرسطو ، حينما يعد الكلام أساسا للغة ، وأقرب إلى « صوت » النفس ، وأكثر التصاقا بالمعنى والمفهوم والتصور ؛ وهو الأمر الذي يجعل سوسير يعد نظام الكتابة ورموزها مجرد تمثيل أو تصوير للعلامات الصوتية . ومن ثم يعتقد دريدا أن نقده هذا يعطيه « الوسيلة المؤكدة لهدم الفكرة الشمولية الكبرى - ألا وهي مفهوم العلم والميتافيزيقا المرتكزين على اللوغوس - التي نشأت في ربوعها كل مناهج الغرب في التحليل والشرح والقراءة والتفسير ، من غير أن تطرح قضية الكتابة بطريقة جذرية » ^(٥٦) .

وليس من شك في أن الاهتمام بمادية الرمز الكتابي ، بالنسبة لدريدا ، هو نوع من رد الفعل ضد قضية التصوير والمحاكاة التي تعطى الأولوية أو الأسبقية الزمنية ، حتى من خلال نظرية سوسير اللغوية ، للمدلول على الدال . كما أن أسبقية التصور ترتبط كذلك ، من خلال المنظور الفينومينولوجي ، بمفهوم الذات أو الشعور في اتصاله المباشر باللغة « الطبيعية » أو الرموز الصوتية ، التي ينبثق من خلالها انبثاق المصدر المبدع ؛ في حين تلعب العلامة الكتابية ، من خلال هذا المنظور نفسه ، دور الأداة الاعتبارية ، التي لا تخضع لمنطق محدد . ومن ثم كان اهتمام دريدا بمحو هذه المسافة بين اللغة المنظورة والعلامة المكتوبة ، واهتمامه بإبراز مفهومه الجديد « الأثر الكتابي » (trace scripturale) في قدرته على تجاوز الحدود الفردية « حقاظا » على المعنى (retention) عن طريق « التكرار » (répétition) ، وكشفاً له عن طريق « الإرجاء » الفرقى (différance) ^(٥٧) .

ولكن إذا كان دريدا يرمى بمحاولته الجذرية هذه إلى تجاوز المناهج الفينومينولوجية والبنوية على السواء ، فإن مفهوم الكتابة من حيث استقلالته عن إشكالية الذات والقصد ، ومن حيث استثماره من جانب إنتاجيته ، لا يتم تحقيقه إلا في هذه المسافة الفاصلة بين الفينومينولوجيا والبنوية ، التي تشكل « القطيعة المعرفية » - كما علمنا إياها جاستون باشلار - الضرورية لبلورة إشكالية البنوية . فالبنوية في منحاها وغايتها إشكالية تقوم على أولوية النسق اللغوي أو الخطاب بالنسبة للتصور وإنتاج المعاني ؛ أي أنه إذا كانت الفينومينولوجيا ترى أن الوجود لا معنى له في غياب الشعور المؤسس للمعنى ، فإن البنوية ، التي سرعان ما تستثمر ممارسات التحليل النفسي الفرويدية ، وممارسات التحليل الاقتصادي الماركسي ، تردنا ، إن صح هذا التعبير ، إلى الجانب الغائب من المعنى ، أي إلى هذا الموجود اللا موجود ؛ لأنه لا وجود له خارج عملية بنائية ، تسمح بإبراز الكامن وتجاوز الظاهر . ومن ثم تنشأ هذه المسافة العميقة بين الأثر الأدبي في ضمير صاحبه أو كاتبه ، أو في مرآة عصره ، وهذا الأثر نفسه في عين قارئه أو ناقد . لا غرابة إذن ألبتة في دعوى بيير ماسرى عن ازدواجية الخطاب الأدبي والخطاب النقدي :

« إن ما يمكن قوله عن العمل الأدبي بعد علم ودراية لا يختلط ألبتة مع ما يخبره هو عن نفسه ؛ إذ إن كلا الخطابين ، بالرغم من تجاوزهما على هذا النحو ،

مفاهيم التعلم والتكيف ، والذي يؤسس العملية الدلالية وفقاً للحاجات والدفعات الحيوية للحيوان البشرى^(٥٦) .

أما التصور الثانى فيرتبط بما يسميه الباحث نفسه « الأيديولوجيا التأملية » ، التى يختلط فيها أثران ، هما « الأثر الاجتماعى » و « الأثر اللغوى » ؛ وهو الاختلاط الذى يطمس فيه عادة الأثر الاجتماعى ليظهر الإنسان متضمناً بوصفه عنصراً دالاً فى نظام اتصال علامى . يقول الكاتب :

« يصبح الإنسان هنا حيواناً اجتماعياً ، أى حيواناً متميزاً باللغة ، ومتمكناً من السيطرة على نفسه بفضل هذه اللغة . ومن ثم تصل النظرية الأيديولوجية – التأملية للأيديولوجيا بالضرورة إلى النظر إلى العلاقات بين ذاتية بوصفها علاقات طبيعية ، تتحدد طبيعتها ، على وجه التدقيق ، فى صورة طبيعة لغوية للحيوان البشرى بما هو حيوان اجتماعى قادر على تبادل الدلالات المتضمنة فى شفرة^(٥٧) .

ويقصد الكاتب أن الأيديولوجيا الإمبريقية تقوم على طبيعية العلاقة بين الإنسان والبيئة ؛ الأمر الذى يفترض مطابقة النظام الفكرى – ليكون منتجاً وفعالاً – للقوى الاجتماعية للإنتاج . وتقع الأيديولوجيا هنا فى تناسى الأرضية التاريخية – الاجتماعية للنظام العلامى ، الذى يربط بين أفراد المجتمع ، ويكون الوسيط بينهم وبين الطبيعة . ويقصد الكاتب بالتصور الثانى أن الأيديولوجيا التأملية أو الفكرية تسليخ النظام العلامى من أرضيته الاجتماعية التى تحدد مكانة الذات – وفقاً لتحليلات جاك لاكان – فى سلسلة الدلالات الحاملة للمعنى ، والتى تعد السبب الحقيقى (على المستوى الاقتصادى) فى تحديد هذه المكانة ، والسبب الحقيقى أيضاً (على المستوى السياسى) فى تناسيها^(٥٨) .

وأخيراً فليس من شك فى أن عناصر « النظرية » الأيديولوجية هذه تتجاوز طبيعة الخطاب النقدي وطبيعة موضوعه ، وهو الأدب ؛ إذ إننا افترضنا أن الفلسفات الظاهرية والماركسية تبغى إدراك الواقع ، وافترضنا أن المناهج اللغوية تقوم على تناسى هذا الواقع ؛ ونسينا أن الواقع – سواء شكل موضوع الأدب (الخدعة المرجعية) أو لم يشكل موضوعه (الخدعة اللغوية أو الخطائية) – جزء لا يتجزأ من عالم الرغبة . أين إذن موقع هذه من الخطاب النقدي ؟ لا شك أن محاولة الرد على هذا التساؤل تتطلب مبحثاً جديداً فى النقد ، ولا شك أيضاً أن هذه المحاولة ستدخلنا من جديد فى « متاهات » الأيديولوجيا .

ضرب من الماركسية الآلية ، التى حرصت على ربط الإنتاج الأدبى على مستوى المضمون والرؤية الفنية بالتصورات الاجتماعية وحركة توليد المعانى من خلال التطور الجدلى للتاريخ البشرى . أما النمط الثانى ، الذى يواكب هيمنة النظرية البنيوية على الساحة الفكرية ابتداءً من الستينيات ، فيرى أن الواقع لا سبيل إلى إدراكه فى ذاته ، إذ إن « وهم » الواقع هو تماماً مثل « وهم الطبيعة » الذى يتصل اتصالاً مباشراً بالأيديولوجيات الإمبريقية .

إن النمط الثانى يؤكد انعدام الاتصال المباشر بين الإنسان والواقع ؛ إذ إن أى اتصال يربط بينهما لا يمكن أن يتم إلا من خلال أنساق علامية متكاملة ، قد قامت فعلاً بتشكيل الواقع وشحنه بعالم كامل من الدلالات الظاهرة والكامنة . كما يؤكد هذا النمط الطابع المركب وغير المتوازى للأنساق العلامية المختلفة . ومن ثم نشأت ضرورة إبراز خصوصية البناء أو النظام المتصل بكل نسق علامى ، وعدم إدراجه فى إطار منظور شمولى للمجتمع ، يسهل عن طريقه الانتقال الخطئى من نسق إلى آخر ؛ الأمر الذى يؤدى بالضرورة إلى استبعاد الإنسان من مكانته المركزية فى عملية تنسيق الدلالات وترتيبها ، تلك الدلالات التى يشكلها كل نسق .

إن التصور الأول ، القائم على الاتصال المباشر بين الإنسان والواقع ، لا يخص هذه الفلسفات فحسب التى تحدثنا عنها ، وإنما يخص أيضاً كل النظريات التكنولوجية التى تهدف إلى السيطرة على الطبيعة والبيئة من غير تنوير للعلاقات الاجتماعية السائدة ، أو على الأقل وضعها موضع التساؤل . لذلك يفترض هذا التصور ، فى ضوء تحليلات توما هربرت لنظرية الأيديولوجيا^(٥٩) ، أن النشاط الفكرى يتم عادة بوصفه وظيفة دلالية أو « سياً تطبيقية » ، تقوم على أساس من التطابق بين الدال والمدلول ، أى بين الرمز والتصور . يقول هذا الباحث :

« يمكننا أن نلاحظ أن الأيديولوجيا الإمبريقية مفتونة فعلاً بقضية الواقع الذى يجب على الدال أن يطابقه . ومن ثم كانت نسبة « وظيفة الواقع » المحتومة إلى الإنسان فى صورة منتج – موزع للدلالات على مستوى الواقع المتخيل فى شكل بيئة للحيوان الإنسانى . إن الإنسان يبرز ، من خلال هذا المنظور ، بما هو حيوان إيكولوجى ، يُنظم بيئته بواسطة مجموعة من الدلالات ؛ الأمر الذى يؤدى إلى قضية ترسيخ هذه الدلالات على أرض الواقع ؛ ذلك الواقع الذى يدرسه علم النفس من خلال

الهوامش

(٢) محمد علي الكردى « النقد البنيوى بين النظرية والأيديولوجيا » ، مجلة فصول ، المجلد الرابع – العدد الأول ١٩٨٣ .

(١) Roland Barthes, *Essais critiques*. Paris, Ed. du Seuil, 1964, p. 246.

- Jean-Claude Coquet, *Sémiotique littéraire. Contribution à l'analyse sémantique du discours*. Mame, 1973, p.9.
- أضف إلى ذلك أن اصطلاح « الدلائلية » هو ما يستخدمه الباحث العربي المنصف عاشور ، الذي يصف انجاء « كريستيفا » بقوله : « فالنحى الذى توخته (كريستيفا) يتصف بالإقبال فى العودة إلى الفلسفة والتحليل النفسى والمادية ومفاهيم الإنتاجية والتحويلية لمادة البناء العلامى فى سياق النص . ولئن كان ذلك مجدياً فى بلورة جوانب طريقة فى الوصف ، لقد تجلّ بالوظيفة المحورية التى تتعقد حولها مختلف أهداف الدلائلية والنسائيات فى جانبها النقدي والاستقرائي ، وتتحول المعرفة العلامية من سياق المخبرين بالكلام وفى النص - من سياق القراء والكاتب - إلى سياق ما بعدى . انظر مشروع تنظيرى فى وصف الدال بين القراءة والكتابة - إجراء شكل الشكل ، مجلة فصول (الأسلوبية) المجلد الخامس ، العدد الأول ١٩٨٤ ، ص ٩٧ .
- Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*. Paris, Ed. du Seuil, 1974, pp. 83-84. (٢٠)
- Julia Kristeva, "Le sujet en procès", in Artaud. Paris, U.G.E., 1973, pp.43-108. (٢١)
- Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1956, p.68. (٢٢)
- G. Deleuze et F. Guattari, *L'Anti-Oedipe*. Paris, Ed. de Minuit, 1972. (٢٣)
- Claude-Lévi Strauss, *L'Anthropologie structurale*. Paris, Plon, 1958. (٢٤)
- Mohamed El Kordi, "L'interdit et la transgression dans la pensée de Georges Batailles", in *Bulletin de l'Univ. d'Alex.*, 1979. (٢٥)
- Julia Kristeva, loc., cit., pp.80-81. (٢٦)
- Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*. Paris, Gallimard, 1938 et 1964. (٢٧)
- Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris Gallimard, 1972. (٢٨)
- Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, (Idées) N.R.F., 1948, p.79. (٢٩)
- Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*. Paris, Gallimard, (Idées), 1947. (٣٠)
- Jean-Paul Sartre, *L'idiot de la famille*. Gustave Flaubert. Paris, Gallimard, 1972.
- Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*. Paris, Gallimard, 1952.
- Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, op.cit.*, p.536. (٣١)
- Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*. Paris, Mercure de France, 1966, p.96. (٣٢)
- Jacques Garelli, *La gravitation poétique*. Paris, Mercure de France, 1966, p.110. (٣٣)
- Roland Barthes, *Le degré zéro...*, op.cit., p.53. (٣٤)
- Roland Barthes, *Mythologies*. Paris, Ed. du Seuil, 1957. (٣٥)
- (٣٦) راجع العدد الخاص من مجلة : Communications. Ed. du Seuil, no 8, 1966.
- (٣٧) تودوروف ، المرجع السابق ، ص ١٠٧ .
- (٣٨) المرجع السابق ، ص ١٠٧ .
- (٣٩) المرجع السابق ، ص ١١٥-١٠٢ .
- (٤٠) المرجع السابق ، ص ١١٩-١٢٠ .
- (٤١) المرجع السابق ، ص ١٢٢ .
- (٤٢) المرجع السابق ، ص ١٢٧-١٢٩ .
- (٤٣) المرجع السابق ، ص ١٣٠-١٣٢ .
- (٤٤) المرجع السابق ، ص ١٣٢-١٤٠ .
- (٤٥) المرجع السابق ، ص ١٤١-١٤٥ .
- (٤٦) المرجع السابق ، ص ١٤٦ .
- (٤٧) المرجع السابق ، ص ١٦٣-١٦٥ .
- Prétexte Roland Barthes, *Colloque de Cerisy*. Paris, U.G.E., 1978, p.23. (٤٨)
- Jacques Derrida, *De la Grammatologie*. Paris, Ed. de Minuit, 1967. (٤٩)
- (٥٠) المرجع السابق ، ص ٦٨ .
- Louis Althusser, P. Macherey, J. Rancière, *Lire le Capital*. II (٣) tomes. Paris, Maspéro, 1965.
- Jacques Lacan, *Ecrits*. Paris, Ed. du Seuil, 1966. (٤)
- Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*. (٥) Paris, J.J. Pauvert, 1965.
- Roland Barthes, *Sur Racine*. Ed. du Seuil, 1963. (٦)
- Roland Barthes, "Eléments de sémiologie", in *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier (1953, 1964, ed. du Seuil) p. 80. (٧)
- Tzvetan Todorov, "La poétique structurale", in *Qu'est-ce que le Structuralisme?* Paris, Ed. du Seuil, 1968, p. 100. (٨)
- Charles Mauron, *L'inconscient dans l'oeuvre et la vie de Racine*. Gap, Ophrys, 1957. (٩)
- Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris, José Corti, 1962.
- يقول بارت ممبزا دراسته عن دراسة شارل مورون بصدد الكاتب المسرحي « راسين » : « ... توجد فعلاً دراسة نفسانية ممتازة لراسين ، وهى دراسة شارل مورون ، الذى أدين له بالكثير ؛ ذلك لأن التحليل الذى أقدمه هاهنا لا يخص ألبته راسين ، وإنما البطل الراسيني فقط ؛ فهذا التحليل لا يرتد من العمل الأدبى إلى المؤلف ، ولا من المؤلف إلى العمل الأدبى ؛ إنه تحليل مغلق عن قصد ؛ فلقد استندت إلى عالم راسين التراجيدى ، وحاولت وصف أشخاص مسرحه (الذين يمكن ردهم بسهولة إلى مفهوم مجرد ، وهو مفهوم : الإنسان الراسيني) ، من غير الرجوع إلى أى مصدر من هذا العالم (مبنق مثلاً من التاريخ أو السيرة الذاتية) .
- انظر ، ص ٩٠ ، Roland Barthes, *Sur Racine*, op. cit.,
- (١٠) عبد الله العروى ، مفهوم الأيديولوجيا . المركز الثقافى العربى - الدار البيضاء ، المغرب ، ١٩٨٣ . يستشهد الكاتب بإنجلز فى تفسير الأيديولوجيا بمعنى « الوعى الزائف » . يقول إنجلز : « إن الأيديولوجيا عملية ذهنية يقوم بها المفكر وهو واع ، إلا أن وعيه زائف ؛ لأنه يجهل القوى الحقيقية التى تحركه ، ولو عرفها لما كان ذكره أيديولوجيا » . . . ص ٣٤ .
- Lucien Goldmann, *Le dieu caché*. Paris, Gallimard, (١١) 1955, p.193.
- Lucien Goldmann, *Recherches dialectiques*. Paris, Gallimard, 1959, p. 17. (١٢)
- Lucien Goldmann, *Le dieu caché*, op.cit. (١٣)
- Lucien Goldmann, *Introduction à la philosophie de Kant*. Paris, P.U.F., 1948 et Gallimard, 1967. (١٤)
- Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*. Paris, Gallimard, (Idées) 1964. (١٥)
- (١٦) لقد عولج هذا الموضوع بالنسبة للرواية المصرية فى كتاب الدكتور أحمد الهوارى : « البطل المعاصر فى الرواية المصرية » دار المعارف ، ١٩٧٩ .
- Saiwa Matar, *Le sens de l'action dans l'oeuvre romanesque de Maïtraux*. Maitrise, Univ. d'Alexandrie, 1973, pp.405-411. (١٧)
- (١٨) يمكن الرجوع إلى دراسته عن آلان روب - جرييه : Jacques Leenhardt, *Lecture politique du roman La jalousie d'Alain Robbe-Grillet*. Paris, Ed. de Minuit, 1973.
- (١٩) يميز جان - كلود كوكيه بين « السيميوطيقا اللغوية » عند جاكسون و« السيميوطيقا التحليلية » عند جوليا كريستيفا ، فيقول : « إننا نرى إذن فاصلاً بين السيميوطيقا الإعلامية ونوع آخر يسمى « سيميوطيقا تحليلية » ؛ إلا أن هذه الأخيرة ، على الرغم من عدم إنكارها لضرورة الأولى ، تعنى فى نهاية المطاف بالأثر الخمنى للتحليل النفسى الذى يحدد وضع الذات فى إطار ممارسة دلالية محددة . وليس من شك فى أن رفض « الذات العارفة ، أو على وجه التحديد الذات الديكارتية ، وما يرتبط بها بالضرورة من ثبات المعنى وواحدية وامتلاؤه ، سوف يعد أحد الأسس التى يقوم عليها التحليل السيميوطيقى عند جوليا كريستيفا » . انظر :

Michel Foucault, "Réponse au Cercle d'Epistémologie," in (٥٤)
Cahiers pour l'analyse. Paris, 1968, pp. 18-19.
Thomas Herbert, "Remarques pour une théorie générale des (٥٥)
idéologies", ibid., pp. 74-92.

- (٥٦) المرجع السابق ، ص ٧٩-٨٠ .
(٥٧) المرجع السابق ، ص ٨٠ .
(٥٨) المرجع السابق ، ص ٨٢-٨٣ .

Daniel Giovannangeli, Ecriture et répétition. Approche de (٥١)
Derrida. Paris, U.G.E., (10-18), 1979, pp. 10-31.

Pierre Macherey, Pour une théorie de la production littéraire. (٥٢)
Paris, Maspero, 1966, p. 15.

Michel Foucault, Les mots et les choses. Paris, Gallimard, (٥٣)
1966.



الأدب والنقد واشكالية الأدلوجة

مسلك ميمون

إن الأدب تربطه والأدلوجة^(١) روابط متينة ، وعري وثيقة ، حتى لا نكاد نتصور أدباً يتفصم بذاته ، مكوناً علاقة موضوعية بنفسه . فالأدلوجة محور الارتكاز لكل تعبير أدبي - فني - حتى على مستوى مستجدات الأنواع الأدبية وتفسيراتها : كالأدب الملحق ، وما تحت - الأدب ، واللا - أدب . . . ولكن قبل إيضاح العلاقة الرابطة ، لابد من إيضاح أولى لمفهوم الأدلوجة .

إن الأدلوجة شأنها شأن الفلسفة ؛ عرفت تعاريف شتى ، ولم تستقر على تعريف واحد ، يضمن لها معنى محدداً ، نظراً لتطور معانيها عبر حقب الزمن .

ولا بأس من سرد بعض التعريفات الرائجة ، في محاولة لرسم أبعادها . فمن حيث الاسم كان « دوتراسي » هو أول مبدع لكلمة أيديولوجيا ؛ بمعنى علم الأفكار . يقول : « يمكن أن نسمي العلم المقترح أيديولوجياً إذا نظرنا إلى المحتوى ، ونسميه نوعاً عاماً إذا نظرنا إلى الوسيلة ، ونسميه منطقاً إذا نظرنا إلى الهدف »^(٢) .

ويقول « جان بايشلير » في « ما الأيديولوجيا ؟ » : « الأدلوجة هي منظومة كلامية سجالية ، تحاول بواسطتها رغبة ما ، أن تحقق قيمة ما ، باستعمال السلطة داخل مجتمع معين »^(٣) .

ويقول المفكر المغربي عبد الله العروي في « مفهوم الأدلوجة » إن مفهوم الأدلوجة : « ليس مفهوماً عادياً يعبر عن واقع ملموس فيوصف وصفاً شافياً ؛ وليس مفهوماً متولداً عن بديهيات فيحد حدها مجرداً ؛ وإنما هو مفهوم اجتماعي تاريخي ، وبالتالي يحمل في ذاته آثار تطورات وصراعات ومناظرات اجتماعية وسياسية عديدة . إنه يمثل (تراكم معاني) ، مثله في هذا مثل مفاهيم محورية أخرى ، كالدولة ، أو الحرية ، أو المادة ، أو الإنسان »^(٤) . وإنما لنجده يزيد المفهوم بسطاً بغية تقييده واستيعابه ، فيقول : « نقول إن الحزب الفلاني يحمل أدلوجة ، ونعني بها مجموع القيم والأهداف التي يتولى تحقيقها على المدى القريب والبعيد ، يكتسى هذا الحكم في استعمالنا العالي صبغة إيجابية ؛ لأن الحزب الذي لا يملك أدلوجة هو في نظرنا حزب انتهازي ، ظرفي ، لا يهيم سوى استغلال النفوذ والسلطة »^(٥) .

أنه : « لا سبيل لنا لاستخراج أدلوجتهم إلا بتأويل أعمالهم السياسية والأدبية »^(٦) .

وتهمنا هنا كلمة « تأويل » ، وتستوجب منا وقفة قصيرة ، لما لها من دلالة في الحديث عن الأدلوجة .

يرى الأستاذ العروي ، أن ماركس ونيشه وفرويد ، تمكنوا من إقامة مفهوم الأيديولوجيا ، كما تمكنوا من إيجاد نظرية في التأويل في

وفي معرض حديثه عن الظاهرة الملازمة للإنسان ، من حيث كونه يرى الأشياء وفق منظوره الفكريولوجي ، لا وفق ما هي عليه في ذاتها ، يقول :

« نقول إن فلاناً ينظر إلى الأشياء نظرة أدلوجية ؛ نعني أنه يتخير الأشياء ، ويؤول الوقائع بكيفية تظهرها دائماً مطابقة لما يعتقد أنه الحق »^(٦) .

وعلاقات الإنتاج ، وهياكل الإنتاج ، وتأثير ذلك كله على الأفكار العامة الموجودة في مجتمع من المجتمعات»^(١١) .

غير أن هذا الاتجاه إلى التفكيك والتجزئ ، الذي جاء ينذر بموت الأدلوجة ، وجد معارضة مبدئية ؛ فالأستاذ محمد عفيفي مطر يبدى وجهة نظره في الموضوع قائلاً : « أعترض على هذا التحليل ، بأنه لا يمكن على الإطلاق أن تكون هناك مجموعة من العلوم التي يمكن أن تشكل صورة محددة ونهائية القطع لمستقبل الإنسانية أو مستقبل مجتمع من المجتمعات بشكل محدد ونهائي ؛ ولذلك أعترض على فكرة موت الأيديولوجيا ؛ لأن موت الأيديولوجيا مستحيل »^(١٢) .

كما ينتقد الأستاذ عبد السلام بنعبد العالي مؤلف « الأيديولوجيا والطوباوية » الذي ذهب إلى تفكيك مفهوم الأدلوجة من أجل سوسيولوجيا المعرفة ، بقوله : « فإن كنا لا نذهب مع الأستاذ غابيل إلى القول بأهمية مانهايم كمساهم في نظرية النقد الأيديولوجي ، فهل يعني ذلك أننا ننفي عنه فعالية في تطوير مفهوم الأيديولوجيا ؟ »
« الواقع أننا لا يمكن أن نثبت فعالية مؤلف (الأيديولوجيا والطوباوية) إلا أن تلك الفعالية ليست في نظرنا إيجابية بقدر ما هي سلبية »^(١٣) .

إذن قد يطول بنا الحديث حول مفهوم الأدلوجة ، وحسبنا ما ذهبنا إليه من تعريفات وآراء^(١٤) . ولنحاول الآن ربط هذا بالأدب ، ولكن ليس قبل أن نعرف أن كلمة (أيديا) تعني فكرة ، وأن كلمة (أيديا) تعني التصور في اليونانية ، وبذلك كانت الأدلوجة قديماً بمعنى علم الأفكار ، أو علم التصور . ولكن في عصرنا الحالي لم يعد للأدلوجة هذا المعنى نفسه ، نظراً لعملية الانفصال التي حدثت لعناصرها ، والتي سبق الحديث عنها . ويمكن تحديد المعنى الحديث في : « الأيديولوجيا العلمية » . وفضلاً عن هذا هناك ما يعرف بالأيديولوجيا الوظيفية ؛ وتنحصر مهمتها في تعميق دراسة قضية التخلف والتقدم في مجتمع ما ، في حين يبقى المفهوم العام الكلاسيكي للأدلوجة بما هي (علم المعرفة) أو (علم الأفكار) يهتم بخصوصيات الأساطير والتصورات العامة ؛ وبذلك عرفت بالأدلوجة المطلقة .

أعتقد أنه منذ أن رسخت هذه المفاهيم في ذهني لم أستطع أن أقيم فيصلاً بين الأدب بما هو عملية إبداع ، والأدلوجة ، فقد أصبح عندي تزاوجهما نظير تزاوج الروح والجسد . وكما لا أستطيع البتة فهم كلام عادي بدون منطق فكري ، وزخم من الدلالات التعبيرية ، لا أستطيع كذلك التجاوب مع قصيدة أو قصة أو مسرحية ، تغرق في متنها اللغوي ، ولا تفصح حتى تلميحاً عن غرضها الفكرولوجي . ولكن إذا كنا نسلم بعلاقة الأدلوجة بالأدب ، فكيف نحدد سمات هذه العلاقة ؟

إن العلاقة تبدأ من الأديب المبدع نفسه ، بوصفه كائناً اجتماعياً له مبادئه وقيمه ومثله وأخلاقه ، بل له تكوينه ووعيه الأيديولوجيان . وانطلاقاً من هذه العوامل المؤثرة ينبثق الإبداع .

ولسنا في هذا المجال من دعاة الإبداع الإلزامي القسري ، بمعنى المطالبة باخضاع المقومات الفنية للأغراض الأيديولوجية . ذلك أن العملية إما أن تكون عفوية سمحة أولاً تكون . ذلك لأن المجازفة في إخضاع الأدب للأدلوجة ينشئ أدباً هشاً لا يسمو إلى درجة الإبداع ،

الوقت نفسه : « يقول ماركس إن الأدلوجة تخفي مصلحة طبقية ؛ ويحلل قوله هذا استناداً إلى تطور التاريخ . يقول نيتشه إن القيم الثقافية أوهام ابتدعتها المستضعفون لتغطية غلهم ضد الأسياد ، ويحلل قوله هذا استناداً إلى قانون الحياة . ويقول فرويد إن إنتاجات العقل هي تبريرات خلفها الإنسان المتمرد لمعارضة دفع الرغبة الجارفة ، ويحلل قوله استناداً إلى طبيعة الإنسان الحيوانية . ومن الواضح أن هذه الأقوال تحتوي على بنية مشتركة : إن الأفكار رموز لا تحمل حقيقتها فيها ، بل تستر حقيقة باطنية ؛ وهي في هذا الستر ذاته تسمى إليها ؛ ويتأويل ذلك الإيماء تكشف عن الحقيقة المستورة »^(١٥) .

نرى هل نستطيع الجزم — بعد هذا — بأن هناك ما نسميه ما وراثيات الأدلوجة ؟ يثبت هذا تعليق الأستاذ عبد السلام بنعبد العالي على هذه القولة : « إن الأفكار رموز لا تحمل حقيقتها فيها ، بل تستر حقيقة باطنية ؛ وفي هذا الستر ذاته تسمى إليها » ، حيث يقول : « إن هذا النص يوحد بين الظهور والاختفاء ؛ بين الظاهر والباطن ؛ ليقضي على كل ثنائية ، وليؤسس نظرية في التأويل ، فينفصل عن منطق الذاتية ، ويقلب الأفلطونية » . وهو في حديثه عن الشطر الثاني من النص : « ويتأويل ذلك الإيماء تكشف عن الحقيقة المستورة » يقول : « أما النص الآخر فهو يلح على الفصل بين الظاهر والباطن ؛ بين الوجود والقيمة ؛ بين الحقيقة والخطأ . لذا فهو يصلح بين ماركس وهيجل ، ويقذف بنيتشه وفرويد داخل تاريخ الميتافيزيقا ، وفي عصر ما قبل الأيديولوجيا »^(١٦) .

وإذا نحن واصلنا الحديث عن تعريفات الأدلوجة ، وما عرفته من أنماط التفسير ، والتعليل ، والشرح ، والتبيين ، لاحظنا أن كارل مانهايم في كتابه « الأيديولوجيا والطوباوية » يحاول تجاوز المفهوم الماركسي ، بل النظرة الماركسية ، التي سعت إلى توحيد مفهومي الأدلوجة : الخاص والكل ، فضلاً عن إبراز دور (المكانة الطبقية) و (المصالح الطبقية) ، وأثر ذلك كله في التفكير البشري . فلقد قال : « تثير الماركسية مشكلة الأيديولوجية من حيث هي (نسج من الأكاذيب) ، وما يلتبس بها من (الحيرة والغموض) و (الأوهام والأساطير) ، وتسعى لإمالة اللثام عنها وكشفها . غير أن الماركسية لا تقحم كل محاولة لتفسير التاريخ في هذه المقولة ، بل تقتصر على تلك التفسيرات التي تعبر عن وجهة نظر الخصم فحسب . فهي لم تصنف كل نموذج للفكر وتطلق عليه اسم الأيديولوجيا ، بل اقتصر على تلك الطبقات الاجتماعية التي هي في أشد الحاجة إلى الاختفاء وراء أقنعة سميكة ، والتي هي — بحكم وضعيتها التاريخية والاجتماعية — غير قادرة على أن تدرك ، وسوف لا تدرك ، نظام العلاقات والروابط الحقيقية كما يتمثل في الواقع ؛ فإنها تقع بالضرورة ضحية لتلك الخبرات الخادعة »^(١٧) .

وننتهي مع مانهايم إلى حد نهائي ، يُعْتَصَر فيه مفهوم الأدلوجة ، فيمزق ، ويفكك إلى مفهومين : جزئي وكل ، ليس لغاية إنقاذ ، بل لغاية قضاء عام على مفهوم الأدلوجة ، كمفهوم انتقادي ، تقام على أنقاضه أسس سوسيولوجيا المعرفة . . . بل تمادى انفصال عناصر الأدلوجة ، فأصبحت للأساطير علوم ، وأصبح علم الإنسان ، الأنثروبولوجيا ، وعلم الاجتماع ، ودراسة الطبقات الاجتماعية ،

وأحلام ، وهواجس ، وجنون . إن ليلة ذات نجوم وهضبة ونهر ، أو حزناً مفاجئاً ، هل هذا مجرد أيديولوجية ؟ إن صرخة عالية تسبب لك الاضطراب ، ولقاء يقحم النهار في الحلم ، أو موت طفل ، أو إشراق صباح ، أو رغبة للهجوم وسط الريح ، أو عبوساً كالحا يكشر وسط المخ فيجعلك ترتجف من نفسك — إن كل ذلك لا يمكن أن يعين أو يحدد أو يفهم أيديولوجية^(١٥) .

وإذا كنا نتفق مع الناقد فرانس هوفمان في أنه « غير كاف أن يجري تقييم محتوى العمل الأدبي انطلاقاً من الأيديولوجية فقط » ، فكيف يمكننا أن نتفق معه في بقية النص ؟ ولقد انطلقنا من تعريفات عدة ، وآراء متشعبة ، بغية تقريب مدلول الأدلوجة وتحديدته .

فنص فرانس هوفمان سقط عن قصد أو عن غير قصد في منزلق شبه إغفالي للحافز النفسي (ولقد رأينا هذا عند فرويد) ؛ لأننا عندما نقرأ مثل هذا الكلام الذي يحاول إقامة الفيلسوف المقدس بين الأدب والأدلوجة ، لا نملك أنفسنا من طرح هذا السؤال : كيف يخدمنا الأدب إذا ما أفرغ من محتواه الأيديولوجي ؟ بل ما دوره في الحياة حين يصبح كتابة بيضاء ؟

إن ما يعترى النفس من هواجس ، ومن قنوط وكآبة ، بل حتى ما نراه في الطبيعة ، فنستحسنه أو نستقبحه ، أليس مرد كل هذا إلى تكوين الإنسان النفسي والفكرولوجي ؟ وحين نتحدث عن هذا ، ألا يعني ذلك أننا نطرق مفهوماً أيديولوجياً ؟

وأجد في المقال نفسه أن الناقد فرانس هوفمان يعلم أو يحس بخطورة ما ذهب إليه ، وأنه لهذا يستدرك قائلاً : « وأرجو ألا يساء فهمي ، فانا لا أميل إلى الانتقاص من دور الأيديولوجيا وأهميتها في النضال الضروري السامي أبداً ، بل بالعكس ، أريد أن أعبر عن هذا المفهوم بدقة ، وأصونه من الإغراق فيها لا حدود له . ومن الطبيعي أن للمشاعر أيضاً حياتها الأيديولوجية ، كما يستطيع الشعور القوى من ناحيته أن يتسامى مما هو أيديولوجي . هذا ما أعرفه من خبرق الذاتية ، ولكن برغم هذه الشمولية الواسعة ، والتلاحم ، فإن الأيديولوجية والأدب — حسب رأيي — ليسا متجانسين في العطاء ، ولا يقف أحدهما إلى جانب الآخر »^(١٦) .

أعتقد أن الكاتب — بعد هذا الاستدراك — لم يستطع اتخاذ موقف بريء ومنزه ، مادام قد لجأ إلى تعليل اعترف من خلاله بقيمة العامل الأيديولوجي ، ثم صرح بأن الأيديولوجية والأدب ليسا متجانسين في العطاء ، ولا يقف أحدهما إلى جانب الآخر . وفي هذا مغالطة وتناقض .

وما رأيناه في هذا النص يغلب ويغطي على كتابات شتى ، بخاصة في مجال التنظير النقدي ، بل يمكننا أن نلمس ذلك جلياً حين نسأل مبدعاً ما عن قضية المغزى والمضمون في إنتاجه . إنه سرعان ما ينقبض ، ويتأبه ضيق وانفعال ، وكأنه اتهم في عرضه وكرامته .

والمسألة بسيطة للغاية ، ولا تتطلب كبير عناء أو إحراج . لكن بعض المبدعين ، عن وعي أو عن غير وعي ، يخافون أن يوصم نتائجهم بالخطابة والتقريرية ، بل أن يُصنف ضمن تصانيف الوعظ والإرشاد .

وقليل هم الذين يصرحون بكل جرأة أدبية بأن ما يكتبون

بل يخضع لردهات التنظير السياسية الدجماطية ، وتقلصات القناعات الحزبية الضيقة . ومن هذه الزاوية على وجه التحديد كانت الجناية على الأدب . لكن ما نريده يخالف هذا ؛ فنحن نصر على تزواج الأدب والأدلوجة ، ونبارك علاقتهما ، على أساس أنها أمر لا مناص منه ، في حكم العفوية الإبداعية وشرعيتها ، التي تعلل تلاحم النص والفكر تلاحماً عفويًا تجانسياً ، لا يتأبى على التذوق والفهم ، ولا يشير الإحساس بالانفصام والتنافر ، بمعنى أن يبقى التجسيد الشعري قائماً في القصيدة ، والروح القصصية جلياً في القصة ، والتمثيل المسرحي ماثلاً في المسرحية ، برغم المتن اللغوي المشبع بالأدلوجة . ووعياً منا بأن ليس كل الناس قادرين على التعبير الفني ، وإلا أمسى الجميع أدباء ، كما ليس كل المعبرين فناً واعين بجوهر نسقهم التعبيري ، فإننا نسلم بأنه تبقى هناك جملة من الأدباء ، تتمتع بمصدقية التعبير الفني الواعي . وهؤلاء وحدهم يملكون التعبير من خلال منطلقات أيديولوجية صرف وثرورية . أما غيرهم وإن عبروا ، وإن خالط تعبيريهم مفهوم أيديولوجي ، فإنه يبقى حبيس وعيهم الضيق المخنوق بإشكالات مجتمعاتهم الخاصة ، ومجتمهم العربي بعامة .

إن عنصر الوعي يشكل بؤرة الاهتمام عند الحديث عن علاقة الأدلوجة بالأدب . وقد يعترض علينا من يرى أن جميع الأدباء يصعدون عن وعي شاع بما يكتبون وحول ما يكتبون . لكن هذا لا يمنعنا من أن نوضح أن الوعي الذي نقصده ، ليس هو ذلك الوعي الزائف ، الذي يصبح تدليساً ونفاقاً وتزكية للأوضاع المهترئة ، ومجازاة للأحداث ، واستتباباً لمقتضى الحال . الوعي الذي نقصده أجل وأعمق ، وأكبر وأشمل ، وأعظم وأوسع . . . إنه وعي يتشد التغيير : تغيير الهياكل المتعفنة ، واستئصال شأفة الظلم والاحتكار ، والاستغلال والمحسوبية ، والتقليص الفعل من الفوارق الطبقيّة ، وفتح المجال لتكافؤ الفرص في مختلف المجالات .

إن هذا الوعي لا يمكن أن يفرز — أدبياً — إلا أدلوجة ثورية . وإن التحام هذه الأدلوجة بعناصر التعبير الأخرى ليس إلا نصراً عظيماً يتحقق في دنيا الإبداع الفني وفق مبدأ العفوية ، والسجية المطلقة ، ومن ثم فهو عملية إجهاض معنوية كبرى للذين يحاولون إشاعة فكرة خلو الأدب من كل منطلق أيديولوجي ، بدعوى أن هذا الأخير يفسد الأدب ويقضى عليه . وهم بذلك يحاولون جاهدين ، من منطلق بورجوازي متعفن ، إفراغ الأدب من محتواه .

ولقد ناهض أيديولوجية الأدب ، أو فكرة اشتغال الأدب على أدلوجة ، نقاد من مختلف الاتجاهات ، حتى من المعسكر الاشتراكي نفسه .

يقول الناقد فرانس هوفمان من ألمانيا الديمقراطية في مقال تحت عنوان : الأدب والنقد ، ما يلي : « يبدو لي غير كاف أن يجري تقييم محتوى العمل الأدبي انطلاقاً من الأيديولوجية فقط ؛ إن الأدب لا يفتح في الأيديولوجية فقط ؛ لأن الإنسان لا يفتح في الأيديولوجية فقط ، إن الإنسان — هذا الكائن العجيب — ليس مجرد كائن اجتماعي ، وإنما هو معين من قبل المجتمع ومن قبل الطبيعة معاً . وهذا تناقض ؛ ولكنه وحدة لا تنقسم عراها . والإنسان بكامله يتكون في حدة هذا التناقض فقط ، هذا الإنسان بجميع ما لديه من رغبة ، وسعادة ، وعذاب ، وآلام ، وفرح ، وخوف ، وأشواق ،

ويسطرون هو فن حامل لمعنى . ولست آخذ الأمر على عواهنه ، بل أقيده بالشاهد :

في استجواب خاص أجرته مجلة النقد الأدبي (فصول) (١٧) مع بعض قصاصينا العرب ، ورد هذان السؤالان : (٥ ، ٨)

(٥) ما الذى تهدف القصة القصيرة عندك إلى توصيله إلى القارئ ؟

(٨) هل تهتم في كل قصة قصيرة تكتبها بأن يكون لها مغزى بالنسبة إلى الأوضاع الاجتماعية المعاصرة ؟

فلتتبع جيداً في نوعية الأجوبة ، لتبين النفور من الأدلوجة . القاص إبراهيم أصلان يقول : « لم يكن لدى أبداً فكر واضح أردت أن أوصله إلى أحد ، ولكن كان لدى ما أردت لهذا « الأحد » أن يراه » ص ٢٥٩ . وهو في الإجابة عن السؤال الثامن ، الذى يخص المغزى ، قال : « لم أهتم بذلك في أى قصة من قصصى ، بل إننى أستبعد كل شبهة حوله حتى لو جاءت عفواً . . . والكتابة تكاد أن تكون في نهاية الأمر بحثاً عن المغزى » ص ٢٦٠ .

أما خيرى شلبى فيقول عن المغزى : « لا أهتم عادة بما تسمونه المغزى : إن القصة القصيرة بالنسبة لى ككائن حسي يعترى ويتلبسنى ، فأحاول نسخه . . . وربما كان مفهومى للقصة - وهو متواضع - يختلف عن وجهة النظر التى تقول بمسألة المغزى هذه » ص ٢٧٤ .

ويقول سليمان فياض عن المغزى أيضاً : « أنا لا أضع الهدف أو المغزى نصب عيني ثم أختار له تجربة وحدثاً وشخصيات : (وذلك ما يفعله نجيب محفوظ في السنوات العشرين الأخيرة ، وما يفعله كاتب المسرح عادة ليجسد مقولة فكرية في مسرحية أو قصة) . أنا أحيى في عالم له وقائمه وأحلامه ، وتثير في نفسى هذه الحياة تجارب بالملئات ، أتجاوزها كلها ككاتب ، وأختار منها تجربة أقدر أنها أكثر جوهرية ، وأحاول قصها » ص ٢٧٧ .

أما يوسف إدريس فيقول : « لو كتبت قصة ذات مغزى يغمرنى الغضب . . . إننى أصيب نفسى بالكامل في القصة . فإذا كان لتلك النفس مغزى فليستخرجه النقد أو القارئ . . . ولكن هذا لا ينفي وجود ما أسميه الدافع المباشر ؛ قد يكون السبب الذى دفعنى إلى الكتابة سبباً تافهاً ، وقد تتناول القصة ذاتها قضية تفوق أهميتها السبب الذى استفزنى في بداية الأمر ؛ لكن هناك دائماً سبب مباشر يكون بمثابة المحرك أو الدافع » ص ٣٠٧ .

لست أدري لماذا جاءت هذه الآراء خجولاً ولم تأت واضحة وصارمة تماماً كما فعل بقية المشاركين في الاستجواب وهم كثيرون . ويعجبني منهم قول عبد الرحمن مجيد الربيعي : « إننى أكتب القصة لأطرح من خلالها موقفى السياسى والاجتماعى ، أى أننى كاتب ذو قضية ، وأن وسيلتى الناجعة في التعبير عنها هى هذا الفن الصاعد ؛ القصة القصيرة » ص ٢٨٢ .

ألا ما أجمل الوضوح والبساطة بغير معازلة ولا التواء !!

عموماً لا يمكن فصل الأدب عن منظوقه الأدلوجى إلا كما تفصل الروح عن الجسد . فإن كان هذا من حيث الإبداع ، فماذا عن النقد ؟

لقد سبق التطرق إلى قولة فرانس هوفمان ، وقلنا بأنه لا يمكن تقييم العمل الإبداعي انطلاقاً من مفاهيم أدلوجية فقط . وهنا نزيد إصراراً ونقول : إن مسألة النقد وتعاملها الأدلوجى أساءت إلى الأدب في مختلف الوجوه ، بل أضرت به أيما ضرر ، تماماً كما أضرت الأدلوجة المعبر عنها بطريقة غير فنية ولا عفوية بالإبداع والفن . ولناخذ مثلاً من الأدلوجة الماركسية ، ونسمح لأنفسنا أن نسحب على كل ما عرفته الإنسانية من أدلوجات متعارف عليها . فمثلاً نجد أن النظرية الماركسية : « تطفئ عليها الروح الدوغمائية التى تعبر وتؤمن بأن كل ما هو بروتيتارى فهو صادق ، وكل ما هو بورجوازي فهو خاطئ » . ولا يهنا أن هذه النظرية انتقدت حتى من الماركسيين أنفسهم ، كما ذهب إلى ذلك كارل ماركس ، الذى يقول : « ليست الأيديولوجيا البورجوازية ، ولا الأيديولوجيا البروليتارية ، بصادقة أو كاذبة ؛ فكلاهما « تطلع » من التطلعات النظرية » (١٨) .

أقول إن هذا لا يهنا ؛ ولكن النظرية الماركسية في دوغمائيتها تطرح إشكالات في النقد الأدبى والفنى . لقد أجاد الأستاذ المرحوم صلاح عبد الصبور حين لحصها وفق رؤية النقاد الماركسيين الحرفيين ، إذ قال : « ولعل المعنى الواضح لذلك هو أن هذا العمل الفنى - شأنه شأن كل مظاهر الحياة المادية - يخضع بصورة المجتمع ؛ فإذا كان المجتمع بورجوازي فلن ينتج إلا فناً معبراً عن المجتمع الرأسمالى ؛ والفن إذن لا حاجة إليه حين تزول الطبقات ، ولا قيمة لفنيته ، وإنما القيمة الرئيسية هى للأفكار التى يعبر عنها ، ولمدى مقدرة على استئناف الحركة التاريخية للمجتمع نحو الثورة العمالية والمجتمع اللاتطبقى » (١٩) .

إن مثل هذه الأفكار تجعل من روح الأدب والفن نسياً منسياً ، وآلة معطلة . ومن ثم يلاحظ روجيه جارودى أيام تمر كرسه - على ما لحظه عبد الصبور - مايل : « إن هذه القولة لا تعبر اهتماماً إلى الاستقلالية النسبية للأبنية الفوقية » (٢٠) .

وهو يواجه القولة السابقة بكل جرأة : « إن هذه المحاكمة لاتلقى بالا إلى الاستقلال النسبى للأبنية الفوقية ، وتؤدى إلى الاعتقاد بأن نظاماً اقتصادياً وسياسياً منحصراً لا يمكن أن ينتج إلا آثاراً فنية منحطة . على أن هذا ليس صحيحاً ، حتى في الفلسفة . إن عصر التفسخ الرأسمالى نفسه قد شهد ولادة آثار عظيمة علينا أن نتعلم منها . وماركسيتنا نفسها ستفتقر إذا نحن فكرنا أن « هوسرل » و « هيدجر » و « فرويد » و « باشلار » و « لفى سترأوس » مثلاً لم يكن لهم وجود . بل إن هذا أكثر وضوحاً في الفن ؛ فإن عصر انحطاط الرأسمالية وتفسخ الإمبريالية قد شهد ازدهار « الانطباعية » و « سيزان » و « فان جوخ » و « التكعيبية » و « الضواري » ، كما شهد في الآداب آثاراً رائعة منذ كافكا حتى كلوديل » (٢١) .

والذى يثير اهتماماً بالغاً في قضية فصل الإبداع عن الأيديولوجيا ، هو ما انتهى إليه تفكير بعض المفكرين الماركسيين ؛ إذ أصبحوا يعلنون خروجهم على النظرية الماركسية باعتناقهم فكراً جديداً ، أو قل تصوراً جديداً لما كانوا يتبنونه من فكر . إن دعوى « لوى ألتوسير » هى عزل النسق الفكرى باسم الحقيقة العلمية عن واقع المجتمع وتاريخه (٢٢) ، مع أن المقولة الأساسية التى تقوم عليها الماركسية هى اعتقاد ماركس أن المفكرين السابقين عليه قد فسروا العالم ؛ في حين أن هو وجماعته

بأن عملية الإبداع الفني نبيلة وخالصة ، فإننا نؤمن بأنها واعية وهادفة . فالفن بدون غاية محددة ، كأي رسالة بدون عنوان ، مآلها الإهمال . والدعوة الصائبة ليست في فصل النسق الأدلوجي عن النص ، ولكن في تأكيد تكاملها وتجانسها ، على ألا يكون أحدهما على حساب الآخر . وهي عملية صعبة ولا شك ، ولكن ذلك ما ينبغي أن يكون .

وحتى نعطي البديل ، ونقف في وجه دعاة تغريب الفن والإبداع بفصله عن منظوقه الأدلوجي ، وحتى لا ينجي النقد الأدلوجي - بتعسفية - فيقحم على النص ما ليس منه ، أو يثوله حسب ما يريثيه ويريده ، وحتى لا يتكرر عهد ستالين ، ومفتشه للفن والأدب . . . زادنوف* - لابد من تحديد سمات الأدلوجة التي إن مازجت الأدب أو النقد أفادتهما وأحيتهما ، وضمنت لهما الاستمرار . وهذه الأدلوجة لانراها وليدة المفاهيم الحزبية الضيقة ، ولا نتيجة الجدل العقيم بين النظريات الفلسفية المثالية .

إن الأدلوجة التي ننشدها ، هي تلك التي تستطيع أن تكون تصورا عاما للإنسان والكون ، في أبعادها القصوى الممكنة ؛ لأنها ستكون : شاملة ، وواسعة ، وعميقة ، ومرنة ، وسمحة . وإذا نحن انطلقنا من هذا المفهوم ، فإننا سنستبعد من النظر كثيرا من الأدلوجات التي لا تفي بالمطلوب ، وعلى رأسها أدلوجات الأحزاب المهيمنة ، القصيرة النظر ، والمبنية على المصلحية ، والانتهازية ، والتسلط على الشعب وممتلكاته .

* زادنوف : نكل بالأدباء والفنانين على عهد ستالين ، وقبر إنتاجهم .

ليغيروه . إن « التوسير » يرفض ربط الفكر الماركسي بالتاريخ ، ويريد إقامة نسق منطقي في قلب الخطاب أو النظرية الماركسية ، بحيث تكتسب قيمتها من ذاتها ، وتنبثق فيها (الحقيقة) من ترابط النسق ومنطقيته الذاتية^(٢٣) . ويدعم هذا ما ذهب إليه ميشيل فوكو Michel Foucault في (أركيولوجيا المعرفة) l'archeologie du savoir^(٢٤) . وكذلك الشكلاونيون الروس ، الذين عمدوا إلى فصل المضمون عن الشكل لعزل المنطوق الأيديولوجي عن كل عمل فني . بل ماذا أقول حين أجد جان بول سارتر J. Paul Sartre ينطلق من المفهوم نفسه ، حين يؤمن بأن لغة النثر حمالة للمضمون والمحتوى ، وأن قيمتها فيما تحمله من أفكار للتخاطب ؛ ولغة الشعر قيمتها ذاتية ، وهي - عنده - مجردة من المعنى والمحتوى ؛ « لأنها لا تهدف إلى توصيل معان ومضامين ، بقدر ما تشكل هي ذاتها من تعبير فني ، يقوم على التوزيع الصوتي والموسيقى ، والقدرات التعبيرية ، الصورية أو المادية ، أو الإيماءات الكامنة الهائلة ، التي يمكن أن تفجرها الصور الشعرية ، في اثتلافها وتلاحها ، أو في تعارضها وتنافرها »^(٢٥) .

بعد هذا لا عجب فيما ذهب إليه رواد البنيوية ، حين تفوقوا حول النص ولغته ، وازدروا كل ماله صلة بالأدلوجة ، بل جعلوا الأدلوجة مرادفة للوعي الزائف ، وكل من ينطلق من وجهة نظر تركز أسبقية المعنى عن اللغة ، أصبح في تصنيفهم رجعيًا يعمد إلى إبقاء فكر متجاوز عتيق^(٢٦) .

إذن هناك على مستوى من الوعي ، تفكير يخلق الحجاب المقدس ، والفصل الحاسم بين النص الفني ومنظوقه الأدلوجي . فإن كنا نسلم

مركز تحقيق تكوير علوم إسلامي
بمبادرة وزارة الثقافة
بمبادرة وزارة الثقافة

المراجع والهوامش :

- (١) افترح المفكر المغربي عبد الله العروي تعريب كلمة أيديولوجيا بكلمة أدلوجة ، ج أداليج ، وأدلج إدلاج أو دلج تدلجا ؛ وأدلوجي ، ج أدلوجيون .
- (٢) كارل مانهايم K. Mannheim الأيديولوجيا والطبواية Ideologie et utopie نيويورك ١٩٣٦ ص ٧١ .
- (٣) ما الأيديولوجيا ؟ باريز ، جاليمار ١٩٧٦ ص ٦٠ .
- (٤) عبد الله العروي : مفهوم الأيديولوجيا (الأدلوجة) المركز الثقافي الدار البيضاء / ١٩٨٠ ص ٥ .
- (٥) مجلة المشروع (المغربية) ؛ العدد الأول ، السنة الأولى ، دار النشر المغربية - ص ٣١ .
- (٦) المرجع نفسه ص ٣٢ .
- (٧) المرجع نفسه - ص ٣٣ .
- (٨) عبد الله العروي : مفهوم الأيديولوجيا ؛ ص ٤٢ - ٤٣ .
- (٩) مجلة أقلام (المغربية) ، العدد ٦/٥ السنة ١٩٨٠/١٥ - ص ١٣ .
- (١٠) الأيديولوجيا والطبواية - ص ٢٣١ - ٢٣٢ .
- (١١) الأقلام (العراقية) ، العدد ٧ سنة ١٩٨٠ - ص ١٥٩ .
- (١٢) الأقلام (العراقية) ، العدد ٧ سنة ١٩٨٠ - ص ١٥٩ - ١٦٠ .
- (١٣) أقلام (المغربية) ؛ العدد ٢ - ١٩٧٨ - ص ٥٤ .
- (١٤) يحصى آدم شاف حوالي عشرة تعريفات مختلفة للأيديولوجيا متناثرة في كتاب

- (١٩) صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر . دار اقرأ ، بيروت لبنان - ص ٨٠ .
 (٢٠) كالفن والأدب ، والفلسفة ... الخ .
 (٢١) صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر .
 (٢٢) Louis Althusser J. Ranciere, P. Macherey; Lire le capital, Paris, Maspero 1965, tome I p. 85.

- (٢٣) محمد علي الكردى : النقد البنيوي بين الإيديولوجيا والنظرية . فصول .
 المجلد الرابع ، العدد الأول ١٩٨٣ ص ١٤٣ - ١٤٤ .

- (٢٤) Michel Foucault; L'archeologie du savoir, Paris. Gallimard 1969.
 الأركيولوجيا : درس الآثار الجامدة المنشورة ، والأشياء التي هي من بقايا
 الماضي

- (٢٥) المرجع رقم (٢٣) ص ١٤٩

- (٢٦) نفسه ص ١٤٩

واحد للتوسير (دفاعا عن ماركس) : الأيديولوجيا غير واعية بذاتها
 ص ٦٦ ؛ وهي القضايا التي تحملها « مصالح » غير معرفية ، ص ٦٦ ؛ وهي
 ما هو مستلب ومضلل ص ٧١ ؛ وهي تعادل المثالية ص ١٧١ ؛ وهي تصنع
 كالتعريف انطلاقا من التجريد ص ٩٤ - ٩٥ ؛ وهي تشير إلى الواقع دون
 أن تقدم وسيلة معرفته ص ٢٢٩ ؛ وهي نسق من النماذج ص ٢٣٨ ؛ وهي
 وهي مغلوطة ص ٢٤٢ . وهي نسق ضروري لكل مجتمع ص ٢٤٢ .

أما غايل في بحثه « الثقافة » . الأيديولوجيا ، فيورد أحد عشر تعريفا
 مختلفا للأيديولوجيا ، كل تعريف منها يبرز إحدى وظائف الأيديولوجيا .
 أما جان بياشار في « ما الأيديولوجيا » فيورد خمس وظائف أساسية
 للأيديولوجيا .

- (١٥) الأقلام (العراقية) ، عدد ١١ / ١٩٨٠ ، ص ٣٣٩ (ثلاث مقالات من
 ألمانيا الديمقراطية) .

- (١٦) الأقلام (العراقية) ، نفسه .

- (١٧) فصول . المجلد الثاني ، العدد الرابع ، ١٩٨٢ ، ص ٢٥٨

- (١٨) Riaron: La sociologie allemande contemporaine. p. 67. P.U F
 Paris, Maspero 1965, Tome I. p. 85



مركز تحقيق تكاملي في علوم إسلامي

بين الفلسفة والنقد

الماركسيّة والالتزام رمضان الصبيح

(أ) معنى الالتزام ومعياره :

تعد فكرة الالتزام نقطة ارتكاز للمفاهيم الماركسية في الجمال ؛ إذ تربط الماركسية بين الفن والمجتمع ، مؤسسة ذلك الربط على نظرية الانعكاس reflexion ، وهي لا تفرق هنا بين فن وآخر . وكما عبر هنري لوفاتر عن ذلك ، فإن الفن ليس أيديولوجيا ، ولكن له علاقات مع الأيديولوجيا . إن له محتوى أيديولوجيا (يتراوح في حظه من الوضوح وفي كونه سياسيا عن وعي)^(١) . فالكاتب ، أو الفنان ، إنما يعبر عن وضع اجتماعي وموقف تاريخي محدد ، وليس صراع الطبقات هو المبدع الخلاق ، بل إن المبدع الخلاق هو البحث عن تعبير صحيح عن العلاقات الاجتماعية جميعها القائمة على قاعدة معينة^(٢) ؛ وصراع الطبقات يؤلف جزءاً جوهرياً من هذه العلاقات ، ويعدّ كذلك وجهاً أساسياً من وجوه الموقف التاريخي .

والماركسية ترى أن الكاتب مطالب بالوقوف في صف التقدم ، أو بحسب التعبير الماركسي في صف الطبقة الصاعدة ، وأن الفنان الحقيقي هو الذي يدفع المجتمع إلى التغيير . وترى أن الفن وسيلة للسيطرة على الواقع ؛ ومن ثم فإنه يلعب دوراً في التطور الإنساني المتناغم الشامل^(٣) . وهدف الفن العظيم هو تقديم صورة للواقع يتحل فيها التناقض بين المظهر والواقع ، الجزئي والعام ، المباشر والتصورى . الخ ؛ حتى إن الشيئين لينصهران في تكامل تلقائي في الانطباع المباشر للعمل الفني^(٤) .

فالكاتب والفنان ليسا معقلين في فراغ المجتمع الطبقي ، بل هما يتيمان بالضرورة إلى طبقة اجتماعية محددة - برغم قدرة الكاتب على مجاوزة وضعه وكذلك الفنان - ولذا فإنهما غير محايدين ، بل ينحازان إلى أفكار ومصالح محددة ؛ ووفقاً لذلك ، فهما - بالضرورة - يلتزمان بمواقف محددة تنبع من الأيديولوجيا التي يلتزم كل منهما بها .

وقد حدد الكاتب الماركسي «إرنست فيشر» معنى الالتزام بقوله :

«ليس معنى الالتزام أنه ينبغي على الفنان أن يتقبل ما يمل به عليه الذوق السائد ، وأن يكتب أو يرسم ، أو يؤلف وفقاً لمرسوم رقم كذا ، أو كذا ، وإنما تسليمه بأنه لا يعمل في فراغ ، وأنه في آخر الأمر ملتزم بالمجتمع . وكثيراً ما يحدث كما أوضح «مايكوفسكي» منذ أمد طويل ، ألا يكون هذا الالتزام الاجتماعي العام متفقاً مع التزام واضح بمؤسسة اجتماعية معينة ، وليس من الضروري أن يفهم كل الناس العمل الفني ويقرّوه منذ البداية . فليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة ، بل أن يفتح الأبواب المغلقة»^(٥) .

وإذا كان «مايكوفسكي» لم يفرض على الفن أن يتبع مؤسسة معينة ، فإنه يرى «أن هناك بالإضافة إلى الألوان الزيتية

وأثمان اللوحات مسائل سياسية محددة^(٦)؛ فالكتاب والفنانون مشدودون بحكم أوضاعهم الاجتماعية ومواقف الأيديولوجية، إلى المشاركة في المسائل السياسية. وحين قال توماس مان Thomas Mann إن السياسة هي عمل إنسان، فإن الملاحظة الضمنية في ذلك، هي أن الكتاب عام ١٩٣٠ لم يستطيعوا أن ينسحبوا إلى البرج العاجي و يرفضوا الاشتراك في الفوران الاجتماعي في ذلك الوقت^(٧). فإذا كان على العسكريين أن يقتحموا غمار الحرب، الكلمة - الطلقة كانت هي مبرر الكاتب.

معينة، وله موقف من كل ما يدور في المجتمع، فليس من الضروري أن يتضح الموقف الفني وضوح موقف السياسي. وقد وقع المفكر السوفييت في هذا الخطأ - خطأ الدمج بين الفن والسياسة - بخاء من تبعوا «زدانوف».

وقد رأى السوفييت أن الالتزام بما هو مقولة علمية ientific category لاصلة له بالمرّة بالذاتية، فهو يتطلب تحليلاً موضوعاً للواقع^(٨) - على حد قول «لينين».

وقد كان لفترة الحكم الستالينية أثر بالغ على المفاهيم الجمالية؛ فأعلن في المؤتمر الأول للكتاب السوفييت عام ١٩٣٤، «أن الزيف ستالين قد عين كتابنا مهندسين للنفس البشرية»^(٩). وجاء في المعجم الفلسفي الصغير أن (رجال الفن السوفييتي هم مهندسو النفس البشرية، يقدمون على تربية العمال بالروح الاشتراكي والحماء الذي لا حد له للحزب الشيوعي والروح الوطنية السوفيتية)^(١٠) وقد انتشرت النظرية السوسيولوجية الفجة Vulgar Sociology وضاع كتاب المسرح، «نتيجة لسوقهم ضحية نف المصراع»^(١١) الذي يعد، وفقاً للمبادئ اللينينية، من سمات المجتمع الاشتراكي الذي انتفت فيه الطبقات. ولكن على الرغم من سطوة الستالينية فقد كان في الكتاب من يخرج على المفهوم الستاليني (الزدانوفي) للأدب؛ فقد كان الكتاب أعضاء الاتحاد البروليتاري الروسي للكتاب، وأعضاء حركة الثقافة البروليتارية، يقيمون فهم لا على المبادئ الماركسية اللينينية لانعكاس الواقع، بل على المفهوم الذاتي لـ «بوجدانوف Bogdanov»^(١٢) للفن بوصفه نظام سيكولوجياً^(١٣).

وقد حاول عدد من الكتاب والفنانين - في المجتمع السوفييتي - إدخال النزعات المعاصرة في الأدب والفن على التصور الماركسي. وقد هاجم هؤلاء الكتاب والكتاب الرسميون، أو الأكثر تمسكاً بالنظر السوسيولوجية. فقد كتب «متشكوك»:

«هذا هو ف. لاشين V. Lakshin، واحد من نقاد المجلة»^(١٤). يزعم أن علينا أن نحكم على العمل الأدبي والحياة التي يصورها (على أساس شهادة الكاتب وحدها)، ويرى الكاتب أن هذا من (أبجديات علم الجمال المادي، رافضاً كل الآراء الأخرى لأنها تقوم على الجمود المذهبي (الدوجماتي Dogmatic)»^(١٥).

وكانت أشد الانتقادات قد جاءت من «تروتسكي»، أحد الأعضاء البارزين في الثورة البلشفية، ورفيق «لينين» الذي شكل معارضة قوية للستالينية كلفته النفي ثم الاغتيال، وكان الفن أحد مجالات معارضته. وقد اتصل بالسريالية، وكتب عن الفن في عهد ستالين أن «سوف يدخل التاريخ بوصفه تعبيراً حاداً عن التدهور العميق لثورة

وإذا كان «فيشر» وماياكوفسكي وآخرون، يرون أن الفنان لا يعمل وفق مرسوم أو تبعا لمؤسسة معينة، فإن هذا ليس هو رأي الماركسيين كافة؛ فقد أوضح لينين Lenin في مقال (التنظيم الحزبي والأدب الحزبي Party Organization and Party Literature): «أن ظروف الثورة البورجوازية الديمقراطية تتطلب من الطبقة العاملة وحزبها صياغة جليلة لموقفها، ليس في قضايا السياسة فحسب، بل في مجال الفنون كذلك»^(١٦). وقد رأى «متشكوك» أن «الافتقار إلى الالتزام الحزبي لا يكون إلا قناعاً Mask للالتزام من نوع آخر»^(١٧)؛ أي بأفكار البورجوازية، التي لا تعبر عن الوضع الثوري، بل تعبر عن موقف متخلف تجاه الأحداث والواقع؛ فالالتزام بالحزب، وبالشعب هو الذي يدفع مشكلة البطل الإيجابي positive hero إلى الصدارة»^(١٨).

ولكن إذا كان الفن ملتزماً بالحزب البروليتاري، جاعلاً من الواقعية الاشتراكية قاعدته الأساسية، ومركزه الجمالي، وناظراً إلى خروج الكاتب على هذا بوصفه خيانة للأدب وللنقد؛ فهل يمكن أن يكون الفنان الذي يتبع هذا النهج صادقاً؟

يرى «متشكوك» رداً على هذا، أنه: «في حديث «لينين» عن عمل الفنان والكاتب، نراه يوجه الأنظار إلى قوة العواطف التي يصورها في العمل الفني والأدبي، وإلى صدقها. فقد أثار اهتمامه الاتهام العنيف الذي وجهه «ليو تولستوي» L. Tolstoy إلى الأوتوقراطية والكنيسة، وفضحه الدائم للرأسمالية المشحون بأعمق المشاعر والسخط التام. وهكذا فإن تفسير المبدأ اللينيني في الالتزام على أنه لا يعدو أن يكون مقولة فلسفية تغض الطرف عن الطبيعة الانفعالية للأدب والفن والأصالة في موهبة الفنان، وهو الشيء الذي مازلنا نواجهه في صحافتنا، يمثل إفقاراً لهذا المفهوم»^(١٩).

وقد أكد، «جون فيريفل» الماركسي الفرنسي أنه ينبغي على الكاتب - بدلاً من أن يكتب بهرجاً أدبياً سياسياً الاتجاه - أن يغوص في الحياة نفسها، وأن يصور بوسائله الفنية ما يراه^(٢٠). وعلى الرغم من هذا، فإن رأي كل من «متشكوك» و«فيرفل» يبدو لصيقاً بصيغة الإلزام أكثر منه بالالتزام الحر؛ فإن يكون الكاتب مضطراً إلى الالتزام بالحزب وإلا عُد خائناً للحزب وللنقد معاً، وفي الوقت نفسه أن يبدو كما لو كان مريداً لموقفه، فإن ذلك يعبر عن تناقض جلي؛ وإن كان التمييز بين الأدب السياسي والدعاية (البروباجاندا) يُعدّ معقداً إلى أبعد حد، ويتوقف على مقدرة الكاتب على التمييز بين وعيه الاجتماعي وما يلزم به نفسه في فنه»^(٢١). وكما يرى «فردريك بروسون» فإن هذا التمييز ليس هو المعيار الذي يحكم به على الأدب أو الفنان؛ ذلك أنه ينبغي أن نفصل لغة الفن عن لغة السياسة. وإذا كان الفنان يعيش بالضرورة في عصر معين، ويعبر عن آمال وأفكار

الشعر باللغة الشائعة ، فإننا نجدها أكثر إيقاعية وتحصيلًا وتنوعًا وسحرًا ؛ والخال ، في حياتنا الاجتماعية أن نجد العوامل التي تعمل على تمييزنا الإنساني اقتصاديًا واجتماعيًا وثقافيًا تغذى الاختلافات الفردية إلى حد كبير . وإذ ذاك فإن العمليات العقلية للحياة الواعية توحى باختلافات كثيرة بين الأفراد ، وهكذا فإن اللغة الشائعة التي تعد متوسطة لوعيهم موسومة بأكبر حرية في التعبير الفردي ، ولكن عندما ننام أو نحلم ، ونبتعد عن العالم المدرك فإن فرديتنا تصبح ساكنة وتلعب دورها في النبضات الأساسية والإبهامات الشائعة بيننا ، التي تثبط حياتنا الواعية . عالمنا الحالم أقل فردية وأكثر تنسيقًا من عالم اليقظة . والشعر يمثل نسقًا من عالم الحلم ، ولاقتبس من « ييتس Yeats » إذ يقول : « إن هدف الإيقاع هو إطالة لحظة التأمل ، اللحظة التي فيها ننام ونصحو معا ، وذلك بإسكاننا بالمشاعر الخادعة للضجر ، بينما نجعلنا نستيقظ بالتنوع ، فتحفظ بنا في تلك الحالة من التسامي ، التي يكون فيها العقل متحللاً من كل الضغوط الإرادية وغير مقيد بالرموز والإشارات » (٣٠) .

و « طومسون » يربط هنا بين الشعر والحلم والسكر والخيال والتأمل والتسامي ، ويرى أن لغة الشعر تسمو على اللغة اليومية الشائعة التي تتحول فيها الكلمات إلى رموز دالة وتفقد إيجاءاتها بكثرة للتداول ؛ ذلك لأن « الشاعر تؤذيه الكلمة التي تنتقل من يد إلى يد كأنها قطعة النقد الصغيرة ، إلا أنها تسقط فجأة على الأرض محدثة رنيناً ، فهي لم تعد قطعة عملة ، بل مجرد قطعة معدن ، رنينها يثير في النفس انفعالات دفنت منذ أمد طويل تحت أعباء اللغة المتداولة في حياة كل يوم . إن الكلمة في القصيدة لا يكون لها معناها الموضوعي وحده بل يكون لها أيضاً معنى أعمق ، معنى سحري » (٣١) .

والشعر - في رأى « طومسون » - نوع من الكلام ، وإذا أردنا أن ندرس أصل الشعر ، فإننا يجب أن ندرس أصل الإنسان ؛ لأن الكلام إحدى السمات المميزة للإنسان ؛ ولذا يجب أن نعود القهقري ، إلى البداية . . . ، وحينئذ فإننا سوف نجد الكلام عند البدائيين يعتمد على الإيقاع والتصوير إلى حد يجعله يشترك مع الشعر في هاتين الخاصيتين . وإذا كان حديثهم شعراً ، فقد كان شعرهم سحراً وغناءً ، كان غناؤهم مصحوباً بالحركات الجسدية ، وقد صمم لكى يحدث تغييراً ما في العالم الخارجى ، وليفرض الوهم على الواقع (٣٢) . والشعر وثيق الصلة بشيئين ، الكلام والعمل ؛ وهما أهم ما يميز الإنسان عن الحيوان ؛ ولذا فالشعر وثيق الصلة بالسحر ، والخيال والتأمل ، وهو كذلك وثيق الصلة بتغيير العالم ؛ أى أن للشعر وظيفة مزدوجة (التأمل - التغيير) .

وإذا كانت لغة الشعر ليست هي اللغة الشائعة المألوفة ، فهل معنى هذا أن الشاعر عندما يشحن ألفاظه بالانفعالات يكون وحيدا ، منفرداً ، منفصلاً عن الناس ، متقوقعا داخل ذاته ؟

يجيب « طومسون » بأن (الشاعر لا يتحدث إلى نفسه فحسب بل لمن يتبعه من الناس كذلك ؛ فصراخه صراخهم ؛ وهذا كل ما في وسعه أن يفصح عنه ، وهذا هو ما يجعله عميقاً . وإذا تكلم من أجلهم فإنه ينبغي أن يعانى معهم ويعمل ويتأصل أيضاً معهم) (٣٣)

فمادام الشاعر لا يكتب لنفسه ، وجب عليه أن يتواصل مع الآخرين ، وأسباب هذا التواصل تكمن في مشاركتهم — ليس بوصفه

الطبقة العاملة . ومع ذلك فإن سجن الفن الثوري في برج بابل لا يمكن أن يستمر إلى الأبد ، فليس للحزب الثوري أن يزعم بأية حال أن مهمته الأساسية هي توجيه الفن ؛ لأن مهمة بهذا الشكل لا يمكن أن ترد إلا على أذهان أنعمتها السلطة - كذلك التي يتمتع بها زعماء البيروقراطية في موسكو - إن الفن مثله في ذلك مثل العلم ، لا يسعها تلقى الأوامر ، لأن طبيعتها لا تسمح بذلك (٢٣) .

وقد انتقد النقاد السوفييت الحاليون آراء «تروتسكى» في الفن ، إذ كتب «متشككو» على سبيل المثال قائلا : «وقد اكتشف الكتاب الروس الطبيعة الاستسلامية المعادية للينينية في آراء تروتسكى عن تطور الأدب والفن الذى خرج بشعار (ليست مناهج الماركسية هى مناهج الفن) ، ورأوا في هذا الشعار محاولة لإبعاد الفن عن المعتقد الأيديولوجى وإعلان التعايش السلمى في المجال الأيديولوجى ؛ وهو أمر لا يعنى في فترة (السياسة الاقتصادية الجديدة NEP) سوى الاستسلام لنفوذ العناصر البورجوازية»^(٢٤) .

وكان الكاتب النمساوي « إرنست فيشر » من نقاد وجهة النظر السوسيولوجية السائدة في الاتحاد السوفيتي . فقد رأى أن « العقائدين » الجامدين من الماركسيين Dogmatic Marxists يرون الأدب والفن كأنهما نوع من صدفة الخبزون snails shell ، بوصفهما نتاجاً لظروف تاريخية واجتماعية محددة ، وليس أكثر من ذلك» (٢٥) . وكذلك عارض وجهة النظر السوفيتية الكاتب الهنغاري «جورج لوكاتش» ؛ فقد كتب قائلاً : «في تعارضنا مع الماركسية السوفيتية المبتذلة فإن المادة التاريخية تبين وجود تطور أيديولوجي لا يتحرك بشكل متواز آلى ومحدد من قبل مع النقد الاقتصادي للمجتمع» (٢٦) . وأضاف أنه في العمل الفني يوجد تشيع نحو الموضوعية ؛ «هذا التشيع يجب أن يوجد مكتفياً بوضوح وتميز لأن موضوع العمل الفني يجري تنظيمه بوعي على يد الفنان تجاه الفن» (٢٧) .

وقد تضاربت آراء الماركسيين ، وتعددت ، مما أوضح أن مفهوم الالتزام ، الذى جاء بوصفه تعبيراً عن العلاقة بين الفن والمجتمع^(٢٨) ، لم يكن مغزاه واحداً عند الماركسيين كافة ، بل اختلف من واحد إلى آخر ، كما تأثر بعلاقة المعبر عنه بالسلطة أو الحزب . وقد وصل في غالبية الحالات إلى نوع من الإلزام من جهة الحزب أو المؤسسة ، والطاعة والخضوع من جانب الفنان والأديب ، وفى أحيان أخرى ، إلى التعبير عن التحرر الإنسانى فى معناه العام (كرأى تروتسكى)^(٢٩) ، أو الوقوف فى منتصف الطريق كما فعل المفكرون السوفييت الحاليون ، الذين انتقدوا - بلا بهودة - «الزدانوفية» ، «الستالينية» ، ولكنهم مازالوا يصرون على الالتزام الحزبى .

(ب) الالتزام والشعر :

بالرغم من أن الماركسيين - بصفة عامة - لا يفرقون في تطبيق الالتزام بين فن وآخر ؛ إذ تكونُ الفنون جميعاً جزءاً من البناء الفوقى ، فإننا نريد أن نفصل - إلى حد ما - موقفهم من الشعر ، حتى نصل إلى لب المشكلة .

كتب جورج طومسون (George Thomson) ، قائلا : « إن وظيفة الشعر ، مازالت كما هي دائما ، تتمثل في سحب الوعي من العالم المدرك Preceptual World إلى عالم الخيال ؛ فإذا قارنا لغة

المشاركة في إبداع العالم عبر عملية دائبة التشكل ، وأن نضع الأصبع على إيقاع نبضه العميق» (٣٨) .

وبهذا أعلن عن نوع من الواقعية يختلف عن المفهوم الشائع ، الذي يسوى بين الواقعية Realism والطبيعية Naturalism ، جاعلا من هذه الواقعية تعبيراً عن اتجاه الماركسية الجمالي .

ولكن مما يجدر ذكره أننا نواجه آراء مختلفة أيضا داخل الفكر الماركسي الجمالي ؛ منها ما يتفق مع الرأي السابق لجارودي ، ومنها ما يجعل الواقعية اشتراكية Social Realism كالسوفييت الحاليين و«لوكاش» ؛ وهناك من يرفض الواقعية ، ويضع مكانها مفهوم «الفن الاشتراكي Social Art» كإرنست فيشر ؛ فهو على سبيل المثال يقول : «إن مفهوم الواقعية في الفن - لسوء الحظ - مفهوم مطلق ، وغير محدد Indefinite . فالواقعية توصف مرة بأنها اتجاه ، وبأنها تطوير للواقع الموضوعي ، وثارة أخرى بأنها أسلوب ومنهج . وكثيراً ما تضع الحدود الفاصلة بين هذين التعريفين» (٣٩) .

هذا الاختلاف يجعلنا نواجه تباينا واضحا في الآراء تجاه المدارس والاتجاهات المختلفة ، شأن الخلافات في المواقف المتعددة الأخرى ، بخاصة الموقف من الاتجاهات والمدارس المعاصرة .

لقد ظلت الواقعية ، (أو الاتجاه الماركسي) ، «ترفض مثالية الكلاسيكية وتفسر النموذج على أنه نموذج اجتماعي وليس نموذجاً إنسانياً عالمياً مطلقاً ، كما ترفض ما تفرضه الكلاسيكية من وضع سلم لشرف الموضوعات ونبلها» (٤٠) . ولقد كانت الواقعية ترى أن الكلاسيكية تعبر عن أوضاع اجتماعية وتاريخية معينة لم تعد موجودة الآن ؛ وبذلك فإن الموقف منها قد أصبح واضحاً وجلياً ؛ فالبلبلة والاختلاط - كما ترى الواقعية - قد بدأ مع الرومانتيكية .

كتب «ج . بليخانوف» : «على الرغم من أن الرومانتيكيين والبرناسيين والواقعيين الأوائل كانوا يثورون ضد الانحطاط في بيئتهم الاجتماعية ، فإن ثورتهم هذه لم تستهدف العلاقات الاجتماعية التي تعد الجذر لهذا الانحطاط ؛ وعلى النقيض من ذلك ، كانوا يلعنون البورجوازيين ، في حين تراهم يقدمون النظام البورجوازي نفسه» (٤١) .

وإذا كانت هذه الحركة بطبيعتها متناقضة لأنها جاءت تعبيراً عن وضع متناقض ، هو وضع البورجوازية ، التي نادى بالحرية ، (وكانت تعنى بها حريتها هي بوصفها طبقة بورجوازية تتعارض حريتها مع حرية الشعب) ونادت بالكثير من المبادئ المتضاربة - إذا كان ذلك هو وضعها ، كانت النتيجة الحتمية هي إما أن تذوب (أي الرومانتيكية) في الوضع البورجوازي أو تتمرد عليه . وقد ترتب على هذا الاختيار - ونظراً لتناقضها كذلك - أن نشأ الفن للفن الذي نتج - كما يرى - «بليخانوف» - من «انعدام الانسجام بين المشتغلين بالفن وبيئتهم الاجتماعية» (٤٢) .

وقد رأى «بليخانوف» أن (الفن للفن) كان ثورياً في موقفه من البورجوازية ، فكان رفض الفنانين للبورجوازية ، وللتعامل مع أخلاقها التي تخضع لشريعة السوق رفضاً ثورياً . حتى أنه يشيد ببوشكين Pushkin لأنه أدرك أنه «من العبث إعطاء دروس لرعاع المجتمع فاقدى الإحساس الذين لا يدركون شيئاً . وكان مصيباً حينما

إنساناً ، ولكن بوصفه شاعراً كذلك - أي أن يكون واحداً منهم برغم أن لغته ليست لغة الحياة اليومية .

فالشعر ، وإن كان يختلف في النوع عن النثر ، فإن لديه صلة ما بالمجتمع ، «فقد عبر الشعر البورجوازي خلال القرن الثامن عشر عن روح الصناعة لدى البورجوازية الصغيرة الصناعية وأجنحة من الطبقة الرأسمالية من ملاك الأرض الذين كانوا مقدمة لميلاد الرأسمالية الصناعية» (٤٣) .

فالواقعية الاشتراكية ترى أن الشاعر - برغم أنه يوحى ، ويستخدم لغة أشبه بلغة السحر على حد «طومسون» ، الذي ربط البعض بين مفهومه هذا ومفهوم السيريالية (٤٤) - يهدف إلى تغيير الوضع الاجتماعي ، وإلى التعبير عن يوصل إليهم شعره . والشاعر في مجتمع ما ، هو مرآة لهذا المجتمع - وإن كان ذلك لا يتم بشكل واضح نسبياً كما في النثر - فالشعر ، وسائر الفنون ، تشكل جميعاً جزءاً من البناء الفوقي للمجتمع الذي يعبر عن العلاقات الكائنة فيه ، وفقاً لنظرية الانعكاس اللينينية .

وإذا كان الشعر ملتزماً - في الماركسية - فإن الفنون جميعها ملتزمة كذلك ؛ فمضمون «الشعر» والفن ، هو المصلحة العامة ، وهي نفعية ، ولكنها نفعية أحلت القيم الاجتماعية محل القيم الفردية المحض ، فكان الشعر سلاحاً من أسلحة إقرار العدالة الاجتماعية . وقد اتخذ الشعراء لهم مركزاً يتفق وحريرتهم في الخلق والإبداع ، ولكن في داخل قفص النفعية والالتزام ، فصارت أجنحتهم مراوح وارتبط خيالهم بملاسل المجتمع والمادية التاريخية» (٤٥) .

وهكذا فإن الماركسيين - مع إقرارهم بأن الشعر غطى خصائص من الإبداع - يرون أنه - بالضرورة - ملتزم . وهذا هو ما دفع «ليون تروتسكي Leon Trotsky» إلى دراسة «المدرسة الشكلية في الشعر The Formalist School of Poetry» ، التي رأى أنها برغم سطحيته ورجعيتها فإن لديها شيئاً مفيداً ، هو رؤيتها المستقبلية Futurist ، وعلى الرغم من احتكارها تمثيل الفن الجديد ، فلأنها لا يمكن إلقاؤها بعيداً عن عملية إعداد الفن للمستقبل . ودرس أيضاً أساسها الفلسفي ، فرأى أنه نوع من المثالية العقيمة مطبقة على مسائل الفن ؛ إذ إن دعايتها يتبعون «القديس جون St. John» ، ويعتقدون بأنه في البدء كانت الكلمة ، ولكننا - «تروتسكي» والماركسيين - نعتقد بأنه في البدء كان العمل» (٤٦) .

فالشاعر والفنان والأديب ، جميعهم كائنات اجتماعية ، تملك قدرة على الفعل ، وفي الوقت نفسه تقع تحت طائلة المجتمع ؛ فهي لا تملك الحياض ، ولا بد أن تنحاز - في المجتمع المنقسم إلى طبقات - إلى إحدى الطبقات المتصارعة ، والالتزام الاشتراكي هو الذي يلتزم بأمال الطبقة الصاعدة - وهي في المجتمع البورجوازي الطبقة العاملة . هذا بالإضافة إلى كل التباينات في الآراء التي تنسحب على كل ملتزم ، والتي تشكل ظاهرة واضحة في داخل نطاق الماركسية .

(ج) نقد الاتجاهات غير الملتزمة :

كتب «روجيه جارودي Roger Garaudy» قائلاً : «الواقعية لا تعني أن نقدم صورة دقيقة للأشياء والأحداث والناس ، إنها تعني

منهاجا عاما يمكن تطبيقه على الاتجاهات الحديثة ، التي يتضح أن موقف الماركسيين منها يزداد تعقيدا ؛ إذ يشير «الكسندر ماياسينكوف Alexander Myasnikov» إلى أن النقاد التشيكوسلوفاك رأوا أنه يمكن تطبيق الفكرة على المناهج الأوروبية الأخرى . فهم لا يتحدثون فقط عن رومانتيكية رجعية وأخرى تقدمية ، بل يتحدثون عن واقعية نقدية Critical Realism تقدمية وأخرى رجعية ، وحتى عن مودورنية -Mod ernism رجعية وأخرى تقدمية . وهم يقولون إنهم يستخدمون مصطلح «المودرنية» استخداما يختلف عنه في الاتحاد السوفيتي ؛ فهم لا يعنون به الفن الرجعي وحده بل الفن الحديث إجمالا ، ومن ثم يميزون بين نوعين من الحداثة (المودرنية) . ووفقا لرأيهم فإن مصطلح الواقعية الاشتراكية لا يتسع بما يكفي لكي يحتوى ثراء الفن التقدمي في تشيكوسلوفاكيا ؛ وعلى هذا يقترحون استعمال مصطلح أكثر اتساعا في رأيهم وهو (الفن الاشتراكي) الذي يجمع بين الحداثة (المودرنية) التقدمية بوصفها إحدى نزعات الفن الحديث ، والواقعية الاشتراكية»^(٤٩) .

ويزداد الأمر تعقيدا عندما يرد على -رفاقه التشيكوسلوفاك- محمدا أن التعارض بين الواقعية والحداثة (المودرنية) كان قائما منذ عهد طويل ، وإن ظهر ذلك واضحا في القرن المنصرم بصفة خاصة ، عندما بدأت الأفكار المستحدثة Modernist Ideas في الظهور أول الأمر عند الرمزيين ؛ حيث دار صراع أيديولوجي وجمالي مريب بين اتجاهين ؛ بين اتجاه (ثوري) جذوره في أعماق الشعب والحزب الشيوعي ، واتجاه (ينفض على التعبير الذاتي ويعين في الذاتية إلى حد بغيض) . وهذا الاتجاه -في رأيه- له أنسابه التي تعود إلى الرمزية والمستقبلية والتصويرية والتعبيرية والتكبيرية والسريالية . الخ ، التي تنأى عن المجتمع وتعاذى الواقع وتضرب بجذورها في المثالية الذاتية والفردية والشكلية Formalism»^(٥٠) .

ويهل الهجوم على الاتجاهات الحديثة في الأدب والفن إلى مداه عندما يقول الكسندر ديمشيتس Alexander Dymshits إن «الفن المودرن Modernist Art هو فن البورجوازية المتدهورة ، وهو غير مقبول لدى أشياع الواقعية الاشتراكية»^(٥١) .

وكذلك نعت «بليخانوف» المدرسة المستقبلية ، باسم «الانحطاطية» ، وقال عنها «تروتسكي»^(٥٢) بأنها سطحية ، ورجعية ، وإن كان قد رأى فيها ما يمكن الاستفادة منه . ورأى «الكسندر ديمشيتس» أن «الفن الواقعي ، إنساني دائما ؛ إنه يتشرب حبا عميقا للبشرية ، ورغبة أكيدة في مساعدة المجتمع ودفع التقدم ، في حين نجد ، على الجانب الآخر ، أن الشكلية والتجريدية غير إنسانيتين ؛ إنها يحترقان التحليل العميق للشخصيات ، وينحرفان باهتمامهما إلى تشويه صورة الإنسان»^(٥٣) .

وفي مضمار الهجوم على الأدب الحديث ، عدّ «نيكولاي ليزروف Nikolai Leizerov» الأدب الوجودي أدبا يستخدم نماذج من الواقع الحى لكي يطرح مفاهيم فلسفية تشوّه الواقع ، مع إشاعة الوهم بالصدق الواقعي في تصوير الحياة . ويضرب مثلا «برواية» «ألبير كامو» الغريب^(٥٤) (المنبوذ) The Outsider ؛ إذ يرى أن هدفها

ولا هم ظهره في كبرياء . وإن كان قد أخطأ في شيء ، فإنما كان خطؤه لأنه لم يوسعهم استهزاء وسخرية أكثر مما فعل ! وهذا من سوء حظ الأدب الروسي»^(٥٥) .

وكذلك رأى «إرنست فيشر» في الفن للفن - في بداية سيطرة البورجوازية - موقفا ثوريا . ولكن ما الموقف الآن من الفن للفن ؟

يقول بليخانوف : «لقد أصبحت فكرة الفن للفن غريبة في هذا العصر . . .» . ويضيف «إن نظرية الفن للفن لا تنتج ثمرة طيبة في الظروف الاجتماعية الحالية»^(٥٦) ؛ لأن الفنان الذي كان لا يملك ، في عصر تسلم البورجوازية الحكم ، في القرن الماضي ، نظرية علمية ، أو دليلا يرشده إلى كيفية مواجهة هذه الطبقة ، أصبح لديه الآن هذه الأداة ، ومن ثم أصبحت العزلة تشكل ملاذاً للبورجوازية التي تريد أن تبعد الفنانين والأدباء عن موقع المواجهة . فالموقف الحقيقي للفنان اليوم في رأى الماركسيين هو الموقف الملترزم .

وإذا كان الماركسيون قد رأوا في الرومانتيكية مدرسة ثورية في بدتها ، حيث كانت معبرة عن البورجوازية الصاعدة ، فإن هذا الموقف قد استمر حتى بعد أن جاء مكسيم جوركي M. Gorky وجعل من الرومانتيكية الثورية أو (التقدمية) مدرسة معبرة عن آمال الاشتراكيين الثوريين . وقد قدّر كثير من الكتاب السوفييت الحاليين ذلك الرأي وأخذوا به ، وأضافوا بعضهم إلى الواقعية الاشتراكية . ولكن هذا الرأي لم يلق القبول لدى الماركسيين جميعا ، بل هاجمه بعضهم بشدة ، ومنهم على سبيل المثال ، المفكر الهنغاري ، «ج . لوكاتش» ، الذي لم يعبأ بما يشكله «جوركي» بالنسبة للماركسيين سواء ، فكتب قائلا : «إننا جميعا نعلم أن الرومانتيكية الثورية كانت في العشرين سنة الأخيرة إحدى العلامات المميزة للواقعية الاشتراكية ؛ فكيف أمكن للرومانتيكية - برغم الجاذبية التي تصاحب هذه الصفة - أن تصبح فجأة جزءا من الجماليات الماركسية ، على الرغم من أن «ماركس» ولينين لم يستخدموا هذا الاصطلاح قط إلا بازدراء ساخر ؟! وفي رأى أنها ترجع إلى السبب نفسه الذي من أجله توجد الطبيعة في الكتابات الاشتراكية ؛ وهو «مذهب الذاتية الاقتصادية» أو «المذهب الإرادي» اللذين أنتجتاه عبادة الفرد . إن الرومانتيكية الثورية هي المعادل الجمالي «لمذهب الذاتية الاقتصادية»^(٥٧) . ومن ثم كان هجومه على هذا المذهب ؛ إذ إنه يصور الواقع تصويراً فجاً ، مع أنه أكثر غنى وثراء .

وكذلك رأى بوريس شوكوف «أن الرومانتيكية لم تستطع فهم التناقضات الاجتماعية في شمولها بصورة مكتملة ؛ فقد بلغت في دور الفرد مضيقا طابعا كليا على عالمه الداخلي ، وقاطعة كل صلته بالعالم الموضوعي»^(٥٨) .

لقد أخذت الاتجاهات الماركسية - عدا التي تشيع للرومانتيكية الثورية - على عاتقها القضاء على تمجيد الذات الفردية المنعزلة ، والحد من الارتكاز الأساسي على الخيال الواهم»^(٥٩) . ولكن الأمر لم يقف عند نقاد معارضين للرومانتيكية ، وآخرين معها ، بل إن «كثيرا من النقاد السوفييت أشاروا إلى رومانتيكية تقدمية وأخرى رجعية»^(٦٠) .

ولقد أدى ذلك إلى اتخاذ هذا المنهج - تقسيم المدرسة إلى شطرين -

(٥٠) انظر رسالتنا للماجستير (تطور أفكار سارتر في الفن والأدب وتأثير الماركسية عليها) كلية الآداب جامعة الإسكندرية - ١٩٨١ . الفصل الخامس .

أكثر منه على أدبه . ولم يرقى عمل « كافكا » تناقضا يعكس تناقض العصر واضطرابه ، علماً بأنه لو اهتم برأى « إنجلز » في « بلزاك » ، الذى أوضح أنه بالرغم من أن بلزاك كان من أنصار (المشروعية) لكن رواياته تعد مرثيات لذلك المجتمع الذى كان يناصره . وقد وصف (أى بلزاك Balzac) الفترة ما بين عامى ١٨١٦ ، ١٨٤٨ مقدماً لوحة حية من الأحداث عن تقدم البورجوازية إلى السيطرة على المجتمع ، وانحيار مجتمع الإقطاع (١٠) .

أما « لوكاتش » (١١) ؛ فعلى الرغم من أنه رأى في أعمال كافكا ما يحقق إدراك الواقع بأكبر قدر من التماسك والإقناع ، ويأثقه ينتمى إلى الكتاب الواقعيين العظام ، فإنه أدانه بشدة ، رابطاً بينه وبين « كيركجارد » ؛ لأنه لم يجاوز تصوير الطابع الشيطاني لعالم الرأسمالية الحديثة ، وعجز الإنسان في مواجهته وعجزه عن تحقيق خلاصه بطبيعة الحال ، ولأن موضوع قلقه لا يزال بعيداً عن ذروة تطوره التاريخي .

أما « روجيه جارودى » (١٢) ، فإنه يرى « كافكا » كاتباً واقعياً عظيماً ، أقام التحاماً بين الإبداع الشعري والحياة . وهو ليس كاتباً يائساً ولكنه شاهد على عصره ، وأعماله الأدبية تعبير عن موقفه من العالم ، فضلاً عن أنها ليست صورة منقولة ومتواكدة ، كما أنها ليست نبوءة تسرف في الخيال . وتتمثل عظمة « كافكا » في نجاحه في خلق عالم أسطوري لا ينفصل عن عالمنا الواقعي بل يكون معه وحدة واحدة ؛ ولذا نراه يجعل كافكا صاحب النصيب الأعظم في كتابه (واقعية بلا ضفاف) . وهذه المواقف المتباينة تؤكد ما نراه ، من عدم وجود وجهة نظر ماركسية واحدة ، بل وجود اتجاهات ماركسية .

ولعل الموقف من « السريالية » يزيد الأمر جلاءً ووضوحاً — بخاصة إذا علمنا أن السريالية أقامت دعوتها على أساس أن « بريتون » كان يعد نفسه ماركسياً ويعد الماركسية أهم الروافد التي ترفد السريالية بفلسفتها — فقد كتب « سيرجى موزنيا جون » : « ولكن سوف يكون صحيحاً لو أننا سلمنا بأن « السريالية » نوع من الكآبة والغضب يكبل الإرادة ، ويخفق الاحتجاج . فقد أكد أراجون Aragon في مقالته عن إيلوار Eluard أن الشاعر الموهوب يمكن أن يكون شاعراً حقيقياً للشعب فحسب عندما يرفض السريالية » (١٣) . فكان هذا الموقف السلبى هو الذى يجعل الشاعر شاعراً شعبياً .

أما القاموس الفلسفى فقد جاء به عن « السريالية » ، أنها التعبير عن السمة المميزة لأزمة المجتمع الرأسمالى ، وأن جذورها الفلسفية جاءت من المثالية الذاتية « لفرويد » التي تعد الفن « لاشيء » ، وأنه ناتج ووظيفة للشهوانية . ويرى (القاموس أيضاً) أنه وفقاً للسرياليين فإن الفن ينبع من الإثارات الجنسية ، ومن الخوف من الموت ومن الحياة . وأن تناقضات المجتمع الرأسمالى التي شطرت الإنسان إلى شطرين ، بالخوف والعجز عن مواجهة العالم الواقعي الناتج عن هذه التناقضات ، هذه التناقضات جعلت السرياليين يجدون بعض الصور التي أمكنهم تجسيمها مشيعين القرف والاشمئزاز من الواقع والحياة نفسها . والسريالية من وجهة النظر تلك تؤكد على الهذيان Hallucinations والحالات المرضية Pathological Cases والتشاؤم اليائس .

هو إثبات عبثية الوجود الإنساني وخواتمه ، وهو يشيد بقدرة الكاتب الفنية ، ولكنه يرفض بشدة مضمونه الذى لا يتفق مع ما يراه (المنهج الواقعى) ، ويعمل على تعميم فهمه لرواية الغريب على الأدب الوجودى كافة (١٤) ؛ وهو الفهم نفسه الذى نراه متداولاً في « القاموس الفلسفى » ؛ إذ يرى أن علم الجمال الوجودى نظرية مثالية ذاتية للفن والإبداع الفنى ، ويدمج بين الوجودية (فى الفن) والطبيعية في تصويرها لانحطاط الإنسان وللجانح المعتم للوجود الإنساني . ويرى القاموس ، أيضاً ، أن الفن لديهم يعمل على إيقاظ العواطف اللاواعية للفرد ، وأن علم الجمال الوجودى يعكس التدهور الروحي للمجتمع الرأسمالى المعاصر (١٥) .

ويكتب « سيرجى موزنياجون Sergei Mozhnyagun » ، ليقول — بعد أن يربط بين الاغتراب والإمبريالية — ساخراً من الوجوديين : « أما الوجوديون ، من ناحية أخرى ، والذين يرون الإنسان وجوداً منعزلاً بلا معين ، فإنهم يعدون الاغتراب ، أى التضاد بين الإنسان والمجتمع ، مبدءاً أبدياً ومطلقاً » (١٦) .

وهنا نجد تسوية بين الاتجاهات الوجودية كافة ، بل وصلوا إلى دمج بين الوجودية والطبيعية ، متجاهلين ما يمكن أن نراه عند « سارتر » من أدب المواقف ، المضاد لأدب « مارسيل » الذى يخضع لخطية قدرية — كانت محل نقد عنيف من « سارتر » .

ولكن ، برغم الهجوم الشديد على الاتجاهات (الحديثة) في الأدب والفن من جانب كثير من الكتاب الماركسيين ، لا سيما السوفييت منهم ، فإن هذا لم يمنع تغلغل هذه الاتجاهات داخل الاتجاهات الماركسية ، سواء في الاتحاد السوفيتي أو خارجاً ، على نحو دفع « متشنكو » إلى أن يقول : « نحن لا ننكر مدارس معينة في الفن البورجوازي المعاصر تسعى حقاً إلى قطع الصلة التي تربطها سواء بالعالم المادى ، أو بالمتطلبات الروحية للناس العاديين . وإنه من الجدير بالأسف أن تقدم هذه النزعات الضارة في صورة العملية الطبيعية في تطور الفن والتصور الماركسي الجديد له » (١٧) .

وتؤكد ذلك الكاتبة الاشتراكية الهولندية هنريتا رولاند — هولست Henrieta Roland-Holst ، في دراستها عن علم الجمال الاشتراكي قائلة : إنه « من المعروف للجميع ، وبما لا يحتاج إلى تذكير ، أن الفن ليس في حاجة إلى هدف خارجي وأنه يرى معناه في ذاته » (١٨) ، وهذا يصل إلى الدعوة لمبدأ « الفن للفن » .

ويتضح التناقض في المواقف عندما نجد ثلاثة من الكتاب الماركسيين يكتبون عن « كافكا » ، وهم : « سيرجى موزليا جون » ، و « جورج لوكاتش » ، و « روجيه جارودى » ؛ إذ يرى الأول أن « كافكا » ينتقد الرأسمالية ولكن انتقاداته غير مقنعة لأنه يستمد نقده مما أسماه (بغضب الروح) . فلم تكن الرأسمالية وحدها في نظر « كافكا » ممثلة للعنف الشامل ، بل كانت الثورة الاشتراكية أيضاً . وتعاطف « كافكا » — في رأيه — مع الثورة الروسية لم يجعله يعدها تحولاً تاريخياً لأنه كان متأثراً بفكرته الراسخة في ذهنه عن شبح البيروقراطية المفرغ ؛ فقد كان يقول : إن كل ثورة تنتهى إلى صورة من البونابرتية التي تحتضن الثورة فلا يتبقى سوى نوع جديد من البيروقراطية (١٩) ، وبهذا جعل نقده ينصب أساساً على آراء « كافكا »

وبين العينين واليد يوجد رأس وقلب إنسان تجري من خلالها عملية تمثيل وتحول^(١١)؛ في حين كان «بيكاسو» مشكلة المشاكل بالنسبة للحزب الشيوعي الفرنسي، الذي لم يستطع أن يستوعب عالمه. وقد شاع عنه الكثير، إلى حد اضطرت «جارودي» أن يؤكد أنه إنسان وليس أسطورة «وليس نبيا أو بهلوانا أو نيزكا سقط علينا من الفضاء أو شيطاننا لفظه الجحيم، أو صانع معجزات»^(١٢).

لقد كان الفهم الخاص للالتزام من قبل الماركسيين الفرنسيين (أعضاء الحزب الشيوعي) عدا «جارودي»، الذي طرد منه أخيرا، كان هذا الفهم الخاص يقع تحت تأثير الآراء الرسمية السوفيتية التي تضيق نطاقه، ومن ثم تحكم على الاتجاهات والمدارس كافة بالمقم. ومما هو جدير بالذكر، أننا نلاحظ أيضا، في هذا المضمار (نقد الاتجاهات غير الملتزمة) أن الماركسيين لا يقفون في خندق واحد، وإنما تتعدد الاتجاهات، بدءا من الاتجاه الذي يرفض المدارس والاتجاهات كافة، التي لا تجعل من الواقعية الاشتراكية - بأكثر مفاهيمها فجاجة (الإلزام الحزبي) - أساسا لها، مروراً بالاتجاه الذي يمكن أن يستوعب الواقعية النقدية والرومانسية الثورية، وانتهاء إلى الاتجاه الذي يستوعب مكتسبات الفن المعاصر كافة، ويوسع من نطاق الواقعية لتشمل الاتجاهات (المودرنية). وهذا يوضح بجلاء إلى أي مدى، ينبغي علينا في تعاملنا مع المفاهيم الجمالية الماركسية، أن نحذر من الموقف الدوجماتي الذي يؤكد وجود (علم جمال ماركسي) أو اتجاه ماركسي واحد.

ويضرب (القاموس) مثلا على بعض السرياليين فيضع بينهم ت. س. إليوت، وكافكا، و«باوند» وغيرهم^(١٣).

والجدير بالذكر هنا أن القاموس لا يشير إلى أن السريالية تتخذ من الماركسية أحد أركانها الأساسية، ولا يشير إلى موقف «تروتسكي» المناصر لها، الذي عدها المدرسة المعبرة عن الاتجاه الماركسي. والأكثر من ذلك، هو الوقوع في الأخطاء الفادحة؛ كأن يعد الشاعر الإنجليزي (ت. س. إليوت) شاعراً سريالياً، وكذلك «إزرا باوند»، أو «كافكا» كاتباً سريالياً؛ وهي أخطاء لا تغتفر، وهي إن كانت توحى بشيء، فإنها توحى بتسوية خاطئة جداً بين الاتجاهات الحديثة كافة ووضعها جميعاً في سلة واحدة، ونسبتها إلى شجرة واحدة في مواجهة الأدب السياسي (ولا أقول الأدب الاشتراكي).

وفي حالة السريالية نلاحظ أن المواقف متناقضة كذلك، فعلى حين يشترك «تروتسكي» في تحرير البيان السريالي، ويرى «بريتون» أنه ماركسي ثوري، فإننا نجد أن «أراجون» السريالي السابق يهاجم السريالية بعنف جاعلاً الكفاح ضدها كفاحاً ضد «التروتسكية». كما أننا نلاحظ الهجوم العنيف من النقاد وعلماء الجمال السوفييت الحاليين، وكذلك الموقف الرسمي المتمثل في ما جاء في القاموس الفلسفي.

وهو التناقض نفسه الذي كان قائماً تجاه «بيكاسو»، الذي رأى فيه «جارودي» إنساناً ومصوراً يلتهم الدنيا بعينه، ثم يفرزها بيده.



هوامش

(١١) كتب «لينين»: «ولقد عبر تولستوي في أعماله عن قوة حركة الفلاحين وضعفها، وكان احتجاجه الحار، المتحمس، والحاد في مواجهة الدولة والكنيسة الرسمية البوليسية يعبر عن مزاج ديمقراطية الفلاحين البدائية التي كدست فيها قرون من الفئانة Serfdom، ومن تعسف الموظفين ونهبهم، ومن اليسوعية الإكليريكية، ومن الأكاذيب والمخاتلات، جبالاً من الحقد العارم والغضب». انظر:

Lenin, V.I.: Articles on Tolstoy, in Craig, David: Ed. of: Marxists on Literature, An Anthology, Penguin Books, London, 1977, p.352.

(١٢) Metchenko, A.: Op. cit, p.9.

(١٣) فيريفل، ج: الفن في ضوء الواقعية، ترجمة محمد مفيد الشواشي، دار الفكر العربي، القاهرة بدون تاريخ ص ١٤٦.

(١٤) Berson, F.R.: Writers in Arms, Op. cit, pp.51,52.

(١٥) Metchenko, A.: Op. cit,

(١٦) صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي - الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٨ ص ٨٣.

(١٧) المصدر السابق: ص ٨٥.

(١٨) Metchenko, A.: Op. cit, p. 32.

(١٩) يسوجد انوف: الاسم المستعار لـ (ألكسندر ألكسندروفيتش -

(١) لوفافر، هنري: في علم الجمال - ترجمة - محمد عيتان - دار المعجم العربي - بيروت ١٩٥٤ ص ٤.

(٢) المصدر السابق: ص ٤٦.

(٣) Lukačs, G: Essays on Thomas Mann-Merlin Press-London,

1964, p.52. عن مجاهد عبد المنعم مجاهد: علم الجمال في الفلسفة المعاصرة - دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٧ ص ١٢٩.

(٤) Ibid: p. 34.

عن مجاهد عبد المنعم مجاهد: مصدر سابق - ص ١٢٩.

(٥) فيشر، إرنست: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حلیم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة - ١٩٧١ ص ٢٧٦.

(٦) Mayakovsky, V.: Collected Works, Rus, ed. Vol. 12 p. 150. See; Melchenko, A.: The Basic Principle of Soviet Literature. Tr. by Kate Cook in, Mozhnyagun, S. (Ed.) of Problems of Modern Aesthetics, Collection of Articles, Progress Publishers, Moscow, 1st printing, 1969, p.29.

(٧) Berson, Fredrick. R: Writers In Arms-The Literary Impact of Spanish Civil War-Foreword by: Salvador de Medariago, New York University Press, New York, 1967-p.52.

(٨) Metchenko, A.: Op. cit, p.8.

(٩) Ibid: p.12.

(١٠) Ibid: p.32.

- Kate Cook In, Mozhnyagun, S.: (Ed.) of; Problems of Modern Aesthetics, Collection Of Articles, Progress Publishers, Moscow Ist.pr., 1969 p.280.
- Fisher, E.: Zeitgeist und literature, S. 73-See; Mozhnyagun, S.: (٣٩) Unadorned Modernism, Tr. by: Don Donemanis, In; Ibid.p.252.
- (٤٠) صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي - مصدر سابق - ص ١٩٦
- Plekanove, G.: Art and Social Life tr. by A. Finberg, Progress Publishers, 2nd printing Moscow 1974, p.p. 34 & 35. (٤١)
- Ibid: p.34. (٤٢)
- Ibid: p.74. (٤٣)
- Ibid: p. 61. (٤٤)
- (٤٥) لوكاش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة أمين العيوطي ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ١٩٧١ ص ٦٧ .
- Suchkov, Boris: Realism and Its Historical Development, translated by: Kate Cook, in, Mozhtagun, S. editor of, Problems of Modern Aesthetics, Collection of Articles, Progress Publishers, Ist printing, Moscow, 1969, p. 325. (٤٦)
- (٤٧) صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبي - مصدر سابق - ص ١٩٥
- Myasnikov, A.: Tradition and Innovation, tr. by: Kate Cook In. (٤٨) Op. Cit. p. 194
- Ibid: p. 194. (٤٩)
- Dymshits, A.: Realism and Modernism, In Problems of Modern Aesthetics, op. cit., p.p. 261 & 262. (٥٠)
- Ibid: p. 285. (٥١)
- Trotsky, L.: The Formalist School of Poetry and Marxism, In (٥٢) Craig, D. (Ed.) of Marxists on Literature and Anthology, Penguin Books, London, 1977; p. 363.
- Dymshits, A.: Realism and Modernism, Op. cit., p.p. 287 & (٥٣) 288.
- Leizerov, Nikolai: The Scope and Limits of Realism, Tr. by.. (٥٤) Kate Cook, In; Mozhnyagun, S.: editor of Problems of Modern Aesthetics, Collection of Articles, Progress Publishers, Ist pr., Moscow, 1969, p.303.
- Rosental, M & Yudin, p.: Ed. of A Dictionary of Philosophy- (٥٥) Op. cit, p. 153.
- Mozhnyagun, S.: Unadorned Modernism, Op. cit, p. 242. (٥٦)
- Metchenko, A.: Op. cit, pp. 10, 11. (٥٧)
- Holst, H.R.: Studies On Socialist Aesthetics, Russ. ed. 1907, p. (٥٨) 31.-See; Ibid: p. 11.
- Mozhnyagun, S.: Op. cit, p.245. (٥٩)
- Engels, F.: Letter to Margret Harkness (April 1888), In (٦٠) Craig, D.: Ed. of Marxists on Literature- An Anthology, Penguin Books, London, 1977, p.270.
- (٦١) لوكاش ، ج : معنى الواقعية المعاصرة ، مصدر سابق - ص ٤٣ ، ١٠٠ ، ١٠١ .
- (٦٢) جارودي ، روجيه : واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طومسون ، ومراجعة فؤاد حداد ، دار الكاتب العرب ، القاهرة ١٩٦٨ ص ١٤١ ٣/٨ . ٢٢٤
- Mozhnyagun, S.: Op. cit, p. 244. (٦٣)
- Rosental, M. & Yudin, p.: A Dictionary of Philosophy, Op. (٦٤) cit, p.441.
- (٦٥) جارودي ، روجيه : واقعية بلا ضفاف - مصدر سابق - ص ١٧ .
- (٦٦) المصدر السابق : ص ١٧ .
- مالينوفسكي) ، فيلسوف واقتصادي روسي واشتراكي ديمقراطي ، اتصل بالبلاشفة عام ١٩٠٣ وعمل في جرائدهم (فيبرود Vepryod والبروليتاري Proletary) وأصبح واحداً من مديري جرائدهم (نوفيا زيزن Novaya Zhizn) - ترك البلاشفة في الفترة (١٩٠٧ - ١٩١٠) وقاد مجموعة من (الفيوروليين) ضد خط الحزب ، وحاول أن يضع فلسفة خاصة . وقد طرد من الحزب عام ١٩٠٩ ، وبعد الثورة أصبح واحداً من منظمي البروليتاريا (في منظم الثقافة العمالية Proletcult عام ١٩٢٦) - وعمل مديراً للمعهد نقل الدم ، ومات متأثراً بتنفيذه تجربة على نفسه ، وله عدد من المؤلفات الاقتصادية والفلسفية وفي الثقافة - راجع :
- Rosental, M. & Yudin, P. (Ed.) of Russian Original & Dixon R & Saifution, M. (Ed.) of English Translation, A Dictionary of Philosophy, Progress Publishers, Moscow, Ist printing, 1967 p.55 . Also Lenin, V.I. : Materialism and Emprio-Criticism, Critical Comment on Reactionary Philosophy, tr. and prepared by Progress Publishers, Moscow
- Metchenko, A. : Op. cit, pp.25, 26. (٢٠)
- (٢١) المقصود مجلة نوفى مير "Novy Mir" السوفيتية .
- Metchenko, A. : Op. cit, p.37. (٢٢)
- Aragon, L. & Breton, A.: Surrealismo Frente a Realismo Socia- (٢٣) lista. Trad. Barcelona, 1967, p.26.
- في الإبداع الأدبي - مصدر سابق - ص ٩٥ .
- Metchenko, A. : Op. cit, p.25. (٢٤)
- Mozhnyagun, Sergei: Unadorned Modernism, Tr. by Don (٢٥) Donemanis In Problems of Modern Aesthetics, Progress Publishers, Moscow -Ist. printing, 1969, p.236.
- Lukacs, G.: Writer and Critic and Other Essays, Op.cit. p.60. (٢٦)
- عن مجاهد عبد المنعم مجاهد : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة - مصدر سابق - ١١٢ .
- Lukacs, G.: Op. cit, p. 40. (٢٨، ٢٧) عن مجاهد عبد المنعم مجاهد : المصدر السابق - ص ١١٢ .
- (٢٩) راجع : صلاح فضل - منهج الواقعية في الإبداع الأدبي - مصدر سابق - ص ٩٦ .
- Thomson, George: Marxism and Poetry, Luwrence & Wisht L (٣٠) T D, London, 1945, pp.22, 23.
- (٣١) فيشر ، إرنست : ضرورة الفن - مصدر سابق - ص ٢٢٠ .
- Thomson, G.: The Art of Poetry, in Craig, D.: Ed. of Marxists (٣٢) on Literature-An Anthology, Penguin Books London, 1977, pp.49-52.
- Thomson, G.: Marxism and Poetry, Op.cit, p.60. (٣٣)
- Caudwell, Chistopher: English Poets, (I) The Period of Primi- (٣٤) tive Accumulation-In (Craig, D.) Marxists on Literature, An Anthology- Penguin Books, London, 1977, p.107.
- (٣٥) عصام محفوظ : آراغون - المؤسسة للدراسات العربية والنشر والترجمة طبعة ١ بيروت ١٩٧٤ ص ٤١ .
- Spender, S.: The Making of Poem, pp.16-20 & Plekhanov, G: (٣٦) L'Art et la vie sociale-Paris. 1946, pp 49-53 . عن محمد غنيمي هلال : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث - طبعة الرسالة - القاهرة - ١٩٥٨ ص ٢٢٣ ، ٢٢٤ .
- Trotsky, Leon: The Formalist School of Poetry and Marxism, (٣٧) in; Craig, D.: Marxists on Literature, An Anthology, Penguin Books, London 1977, pp.363, 379.
- Garaudy, R.: D'un realism sans rivage, Paris, 1963, p. 244-See; (٣٨) Dymshits, Alexander: Realism and Modernism, translated by:

رحلات

عزت فترني

تمهيد الرحلة نقلة ، هي نقلة في الزمان إن كانت بالفكر أو الخيال ، ولكن الرحلة الحقيقية رحلة في المكان ، وسرعان ما تصبح بالضرورة رحلة في المكان والزمان معاً لأن المكان الإنساني يحمل معه بالضرورة زماناً خاصاً ، فلكل مكان زمان . وتتأكد هذه المقولة إذا تنبهنا إلى أن المقصود بالمكان ، في معظم أنواع الرحلات ، هو مكان المجتمع الآخر ، أو الثقافة الأخرى . والمجتمع والثقافة كائنات زمانية بالضرورة ، وفهم الحاضر فيها يتطلب بالضرورة معرفة الماضي ، بل وتشوفاتها نحو المستقبل أحياناً (طبق هذا مثلاً على زيارة لليابان اليوم) .

والرحلة قد تبدو معرفة بالجزء ، ولكنها في الحقيقة معرفة بالجزء في إطار الكل ، ليس فقط الكل الذي ينتمي إليه هو ، بل الكل الذي ننتمي إليه أنا وهو ، سواء كان ذلك الكل متسقاً أو غير متسق ، لأن رحلتى إلى مكان ما هي في الوقت نفسه رحلة إلى مكان يوضع في مكانه بين أمكنة مختلفة ، وهي كذلك رحلة إلى مكان بالقياس إلى مكان أصلى هو مكانى أنا ، الذى أبدأ منه ، وأرحل ، لأعود إليه .

فالرحلة بالضرورة ذهاب وعودة ، وهي عودة نهائية عند انتهاء زمنها ومغادرة المكان ، وعودة بالفكر الدائم في أثناء كل لحظاتها ؛ فأنت تكون في المكان الآخر وخاطرك يعود بك إلى مكان ثان ، وهو دائماً يرنو إلى مكانك الأصلي ، الذى منه أتيت ، وتعرف أنك إليه ستعود .

والرحلة الجيدة هي معرفة بالمكان الجديد وبمكانك الأصلي معاً ، ليس فقط لأنك تحمل دائماً مكانك الأصلي (مجتمعتك ، ثقافتك) ، بل لأنك بتفريك المؤقت عنه تعيد اكتشافه في كليته ، بعد أن كان يغمرك بجزئياته ؛ وهكذا تتضح خريطة البعيد بنفس نسبة اقترابك من تفاصيل خريطة القريب ، وهو هنا مكان الرحلة . فالرحلة في الواقع انتقال دائم بين الحاضر والماضى ، والها هنا وهناك ، وحيث إن « هنا » (مكان الرحلة) لا بد له من معيار يقاس به وإليه ، فإنه يربط دائماً ، أو هكذا يجب أن يكون ، إلى « هناك » (مكانى الأصلي) .

هذا بصورة أخرى حين نقول إن الرحلة الحقيقية عمل فردى ظاهرياً ، وعمل جماعى ، أو على الأدق عمل اجتماعى وثقافى في الحقيقة . والواقع أن الفردية والجماعية هما الطرفان الضروريان لإطار الوعى في أثناء الرحلة ؛ فمهما كان الغرض الفردى هو الأغلب ، كما في رحلة الراحة أو المصيف ، فإن العنصر الاجتماعى يظهر في لحظة أو أخرى بشكل ، أو بآخر (وثائق السفر ، لغة التفاهم . . .) ، ومهما يكن الغرض الجماعى هو الأبرز ، كما في رحلات الاستكشاف بأنواعه ، التى تمونها جهات عامة من أجل تحقيق أهداف عامة ، فإن الذى يقوم بالرحلة ، في نهاية الأمر ، هو فرد متعين .

والرحلة خروج (مؤقت) عن الذات (الجمعية بل الفردية إلى حد ما) ؛ هي غربة ؛ هي دخول في الآخر ؛ هي تمثيل « نحن » لدى الآخر . ويتأكد هذا المعنى الأساسى ، من أن لآخر حين يراى عنده ، فإنه دائماً لا يراى بشخصى ، بل بصفى التمثيلية ؛ أى من حيث إننى « نحن في أنا » . وعلاقتى بالآخر تصبح هكذا علاقة « نحن » بـ « هم » . فالرحلة إذن ، في جوهرها الحقيقى غير المشوه ، لقاء « ثقافى » ، أى لقاء ثقافتين . ويظهر هذا من آلاف التفاصيل ، وأولها عدم ثقة المسافر في أول لحظات نزوله إلى المكان الجديد بما يجب عليه أن يفعل أو يقول ، واستخدام « هم » و « نحن » بكثرة غير عادية . . . الخ . ونضع

المؤلفون :

إن مستودع الأيديولوجيا النهائي ليس هو النص ، الذي نفضل له أن يسمى بـ «تجلى» الأيديولوجيا . وقد يكون هذا الجلاء أو الظهور واضحاً أو غير واضح ، كاملاً أو غير كامل ، إنما مستودع الأيديولوجيا الحقيقي هو الدماغ ، هو الشخص الحي ، هو مؤلف النص ، فلا بد إذن من الذهاب والرواح ما بين النص والمؤلف . ونقول «المؤلفون» وليس «المؤلفان» ؛ لأن الرحلة الثانية ، وإرشاد الألبا إلى محاسن أوربا ، شارك فيها الأب عبد الله باشا فكري والابن محمد أمين بك (ثم باشا) فكري . وبرغم أن الكتاب بغلافه وخطابه يجعل تأليفه بقلم الابن ، الذي يحدد نصاً نصيب الأب فيه ، وهو فصلان قصيران يبدأان من الإسكندرية (ص ٢٩ وما بعدها) ، وخطابان إلى علي باشا مبارك (ص ٩٠ - ١٠٠) وإلى مصطفى باشا رياض (٧٥٩ - ٧٦٥) إلى جانب قصيدته في مؤتمر المستشرقين (ص ٦٥٥) ونص مقدمة بحثه إلى المؤتمر (ص ٧٣٨ - ٧٤٤) ، وقصيدته إلى الخديو كتقرير عن «المأمورية» (ص ٧٩٧ - ٨٠٠) ، إلا أن عبد الله فكري يشير في خطابه المذكورين ، وبينهما ما يقرب من الشهر ونصف الشهر ، إلى أنه بسبيل العمل في كتابة رحلته هذه ، فيقول إلى رياض باشا : «فشاهدنا من الصنائع والبضائع وأنواع البساتين والنظام والإتقان والإحكام ما يحتاج في إيضاحه من البيان وتقريبه للأفهام إلى مجلدات ضخام واستخدام أعوام ، وسنذكر في الرحلة^(٢) إن شاء الله مما رأيناه في هذه العاصمة [يقصد باريس] وغيرها ما يبلغه الجهد ويساعد عليه الحال^(٣)» . ويفصل على نحو أوضح في خطابه السابق لهذا إلى علي مبارك ، حيث يقول : «وقد رأينا . . . في بلاد السويس . . . ما يدهش الناظر ويستغرق الخاطر ، مما تطول بشرحه أذيال المقال ، وأخاف منه على شريف خاطرهم الملل ، لاسيما مع ما عندكم من الأشغال^(٤)» ، وسأودعه إن شاء الله تعالى كتاب الرحلة مفصلاً مفرعاً مؤصلاً ، ليكون تذكرة لمن يتذكر وتبصرة لمن يتبصر . وقد اتخذت الأبهة لذلك والعدة بمفكرات أقيد بها الأوابد وأربط بها الشوارد ، ورسوم أجمعها لأستوضح بها الخفى وأقرب القصي وأذلل العصى ، وكتب أدخرها لتكميل البيان ، وسؤال من ذوى الخبرة أؤكد به بالعيان . . . ويدل هذا النص على وجود هذه المواد كلها بالفعل ساعة كتابة الخطاب (٣١ يوليو ١٨٨٩ م) . وبعده في خلال السفر على كل احتمال ؛ أما إذا كان الابن قد استخدمها من بعد ذلك في أثناء تحريره للكتاب ، ومدى هذا الاستخدام ، وهو نفسه يتوقف على طبيعة هذه المواد وما إذا كانت مفصلة أو غير مفصلة ، فإنه أمر آخر . على أن انطباعتنا الأساسية هو أن لغة الكتاب تعود إلى أمين فكري ، فيما عدا الصفحات المحددة التي ينسب الابن تأليفها إلى الأب . ومع ذلك فإن الأمر ، أمر نسبة الكتاب إلى الأب أو الابن ، يبقى ذا أهمية ، حيث يتعين أن نحدد طبيعة الأيديولوجية التي صدر عنها ، وربما تختلف النظرة بين الأب والابن . فلتنظر إذن سريعاً إلى ما نعرفه عنها .

كان عبد الله فكري واحداً من أبرز كتاب عصر إسماعيل (١٨٦٣ - ١٨٧٩ م) ، وربما كانت موهبته الأدبية واللغوية هي سبيله الأول إلى المناصب الإدارية . وأول منصب كبير تولاه هو وكالة ديوان المكاتب الأهلية (سنة ١٨٧١ م) . تحت رئاسة علي مبارك ، ثم تولى وكالة نظارة المعارف سنة ١٨٧٨ (وليس سنة ١٨٧٦ كما في بعض

وإذا أراد صاحب الرحلة تسجيل مشاهداته ، فإن هذه الإرادة لا تكون إلا تعبيراً جديداً عن الطابع الجماعي لرحلته الفردية ؛ فهو بهذا التسجيل يريد إشراك أهل جماعته فيها شاهده هو ، وكأنه يريد لهم أن يسافروا سفرته ، ولكنها سفرة من الدرجة الثانية هذه المرة ، أي بالخيال ، ومن خلال وسيط هو الكاتب . ومن المفهوم أن غرض التسجيل غالباً ما يكون سابقاً على الرحلة ، أو ، على الأقل ، مواكباً لها أو لمعظم مراحلها ، لأنه يقتضى انتباهاً وتدقيقاً وجمعاً لمادة ، ودعنا من المذكرات اليومية التي يقوم بها الرحالة خلال رحلته .

الرحلة إذن عمل ثقافي ، فهي إذن نشاط أيديولوجي ، لأنها لقاء بين مجموعتين من المفاهيم والقيم . وتصبح الرحلة نشاطاً أيديولوجياً بمعنى ثان ، إذا نظرنا هذه المرة إلى داخل المجتمع نفسه الذي ينطلق منه فردان للقيام بالرحلة نفسها ، وهنا يصبح من الممكن أن نقارن بين الإطار الأيديولوجي لرحلة كل منهما بالإضافة إلى التجمع (أو الفئة أو الطبقة) الذي ينتمي إليه هذا وذاك . وإذا أردنا أمثلة ساخنة من رحلات هذه الأيام ، فإن سفر الفلاح المصري إلى العراق سيكون غير سفر أبناء رجال «الانفتاح» إلى أمريكا ، وغير سفر المدرس إلى نيجيريا ، وغير سفر المدير العام في بعثة شراء الأسمت واستيراد القمح . . . إلى غير ذلك .

وقد اخترنا موضوعاً للدراسة «أيديولوجية أدب الرحلات» مقارنة رحلتين مصريتين إلى أوربا ، تمتا - كلتاهما - في القرن الميلادي الماضي ، وإن كان الفارق الزمني بينهما يتعدى الخمسين عاماً ، هما رحلة رفاعة رافع الطهطاوي ، التي تمت ما بين عوامي ١٨٢٦ - ١٨٣١ م ، في «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» (نشر عام ١٨٤٣ م) ، ورحلة عبد الله فكري وولده أمين فكري ، في عام ١٨٨٩ م ، التي نشر الحديث عنها في «إرشاد الألبا إلى محاسن أوربا» (نشر عام ١٨٩٢) .

ويجب أن نحدد في وضوح أننا لا نتبع مسبقاً أي خط معين في دراسة النصين مما تحدث عنه النقاد والمنظرون (انظر الجزء الأول من «الأدب والأيديولوجيا» ، في «فصول» ، السنة الخامسة ، العدد الثالث) . إن الذي نحاول أن نصنعه هو أن نعرف مقصد العملين حقاً وما يقولانه صراحة وما يقولانه ضمناً ، مما قد يكون أهم مما يقولانه بالحرف ، وأن نضع أيدينا على الخيط الهادي والمحاور الرئيسية في العملين ، بما يدل على المواقف الأيديولوجية للمؤلفين . وبالطبع ، فإن النص دائماً نص لمؤلف بعينه ، وفي عصر معين ؛ كذلك فإن قارئ النص نفسه شخص معين يكتب في إطار محدد^(١) . ومن جهة أخرى فإننا نستعمل اصطلاح «أيديولوجيا» بمعنى واسع ومحايد ، بأنه يعني مجموعة الأفكار والقيم المتناسقة (أو شبه المتناسقة) ، الموعى بها في وضوح أو المعتمدة ضمناً ، التي تحدد موقفاً نظرياً وعملياً لطبقة (أو على الأقل فئة) اجتماعية بإزاء الطبقات الأخرى والعالم المحيط وطبيعة الحياة . وقد نستخدم اللفظ مرة لنمتد به إلى موقف ثقافة من ثقافة أخرى ، وقد نرجع لتحدث عن أيديولوجيا شخص بعينه (هو رفاعة الطهطاوي) بإزاء ثقافة غربية ، وإزاء ثقافته الجديدة التي تكون بسبيل التكوين ، ويكون هو نفسه رائد هذا التكوين في جانبه الواعي (ومن ثم الأيديولوجي) .

فممنواً أبا العباس لازلت قادراً
على الأمر إن العفو من قادر أخرى
وحسبى ما قد مر من ضنك أشهر
تجرعت فيها الصبر أظعمه مرا
يمادل منها الشهر في الطول حقبة
ويمادل منها اليوم في طوله شهراً
أجمل في دين المروءة أنى
أكابد في أيامك البؤس والعسرا^(١٠)

وبعد العفو عنه ، ورجوعه إلى مقامه السابق^(١١) ، تحول في الحجاز وفي الشام ، ثم كان آخر مظاهر الرضى عنه تعيينه رئيساً للوفد المصري إلى مؤتمر المستشرقين الذي عقد صيف عام ١٨٨٩ بالسويد والنرويج .

وقد أخذ معه ولده محمد أمين عضواً ثانياً في الوفد ، ولبه مرتبة ، من حيث الترتيب الرسمي للأعضاء ، ولبه الشيخ حمزة فتح الله ، ولبه محمود أفندي عمر . ولا يصغر الابن أباه إلا بائنتين وعشرين سنة ، فقد ولد محمد أمين عام ١٨٥٦ م ، فيكون عمره وقت الرحلة ثلاثة وثلاثين عاماً ، وعمر أبيه وقتها خمسة وخمسين ، ولكنه مات بعد تاريخ الرحلة بعشر سنوات فحسب (١٨٩٩ م) . وقد جنى الابن كل مزايا عصر إسماعيل وثمار علونجم أبيه ؛ فتعلم في المدارس الحديثة ، فدرس الحقوق في فرنسا (وربما يكون قد درس في مدرسة الحقوق بالقاهرة ، مثلما فعل قاسم أمين الذي يصغره بسبع سنوات) ، وسرى إشارات منه في الرحلة تدل على معرفته الجيدة باللغة الفرنسية وباريس . ومن العجيب أنه ألف كتاباً في « جغرافية مصر والسودان » ونشر في عصر إسماعيل في عام ١٢٩٦ هـ (أى ١٨٧٨ ١٨٧٩ م) ، وهو أطول جغرافية في بابها^(١٢) على الأقل حتى آخر القرن التاسع عشر ، وهكذا يكون قد ألفها وهو في سن الاثنتين والعشرين عاماً . وقد تقلب في وظائف القضاء والإدارة ، فكان رئيساً للنيابة في عام ١٨٨٨ م ؛ أى قبل الرحلة بعام ؛ ثم ولي قضاء محكمة الاستئناف ثم محافظة الإسكندرية ، ثم انتدب لنظارة الدائرة السنية ، أى ممتلكات الخديو . ويظهر من هذا الاستعراض السريع لحياة الابن أنه لا يمكن أن يكون نموذج الموظف المصري وصاحب الأملاك الذي وعى ثم درس الحركة العربية وفشلها ، كما أراده الخديو وأراده الإسماعيلي من جانبه وحسابه ، ألا وهو أن يلتفت الملاك إلى مصالحهم الخاصة وأن يرعى الموظفين واجبات مناصبهم التي تتمثل في الامتيازات للحاكم ، وأن هذه الرعاية وحدها هي الكفيلة بأن تحفظ عنهم امتيازاتهم ، وفي عبارة واحدة : على كل أن يهتم بأموره الخاصة ، وألا يتعداها ، إلا في الحدود التي ترضى عنها السلطة ، وسرى تطبيقات لكل هذا في ثنايا حديثنا . فهل يمكن أن نقول إن « أيديولوجيا » الابن تختلف عن أيديولوجيا الأب ؟ نعم ولا ، أو فنقل على طريقة البعض : « نعم ولكن » . إن الذي نشأ في عصر إسماعيل غير الذي نشأ في عصر محمد علي وعباس ؛ فالأول يعتب نفسه « حديثاً » بكل معنى الكلمة ، ولعله ينظر إلى الناس نظرة الوافد إلى تلك الحدائق الذي لا يستطيع أن يتمثلها كل التمثيل وحقاً ، أي بشعوره وسلوكه وعقله معاً ، وليس بعقله فحسب كما نفترض أنه

(المراجع) حين تولاهما على مبارك في أول نظارة مشولة تتشكل في مصر الحديثة (نظارة نوبار ، أغسطس ١٨٧٨ فبراير ١٨٧٩ م .) . ويبدو أن إسماعيل كان يكن له تقديراً ، فقد سافر معه إلى الأستانة حين ذهب إلى العاصمة السلطانية لأداء الشكر على ولايته ، كما رافقه إليها غير مرة ، ثم كلفه الإشراف على تعليم أنجاله وتدريبهم^(١٣) ، ومنهم توفيق نفسه . وكان عبد الله فكرى يجيد اللغة التركية واشتغل بالترجمة فيها سواء في الحكومة أو في الأدب . وكان قد ولد في مكة سنة ١٨٣٤ م . (١٢٥٠ هـ) من أب مصري ، كان مرافقاً في الحجاز للجنود المصرية^(١٤) التي أرسلها محمد علي ، وأم من المورة^(١٥) ، وربما تعود إلى أمومته معرفته الجيدة بالتركية . وقد درس في مصر ، ودخل الأزهر . ولا شك أن قربه من إسماعيل ومن الدوائر الحاكمة كفل له موقفاً مالياً حسناً ، ونحن نعرف على كل حال أنه كان من « الذوات من ملاك الأراضي العشورية » منذ كان وكيلاً لديوان المكاتب الأهلية^(١٦) ، ولا شك أن ثروته نمت بعد ذلك . وعلى هذا فإن عبد الله فكرى يدخل أيديولوجياً في طبقة الملاك (على الأقل ، ولا نعرف مقدار أملاكه وما إذا كان يدخل في طائفة كبار الملاك أم لا) وفي طبقة كبار موظفي الحكومة .

ولكن هناك اعتباراً آخر لا بد أن يدخل في تحديد أيديولوجيا عبد الله فكرى . ذلك أنه اختير ناظراً للمعارف في أول وزارة وطنية حقاً قبل الاحتلال ، ألا وهي وزارة محمود سامي البارودي (٤ فبراير - ٢٦ مايو سنة ١٨٨٢ م .) ، وهي في الواقع وزارة العربيين . وكان أحمد عرابي نفسه ناظراً للجهادية فيها ، وهو ما يدل على انتهاء عبد الله فكرى ، إن لم يكن إلى العربيين ، فعلى الأقل إلى أفكارهم . ومن جهة أخرى فلا يجب أن نغفل عن إمكان آخر ، وهو قربه من شخص توفيق الذي كان مربياً له في صغره ؛ فربما لعب هذا العامل ، إلى جوار انضمامه إلى الأفكار الوطنية ، دوراً في اختياره للوزارة كسبيل إلى طمأننة الخديو ، إلى جانب معرفته الوثيقة بأمور نظارة المعارف ، ومكانته الأدبية الكبيرة . وربما يكون من نافلة القول أن ننبه إلى أن انتهاءه إلى ملاك الأطنان (وربما إلى كبارهم ؟) ليس متناقضاً مع الانتماء إلى الأفكار الوطنية ؛ فقد كان البارودي نفسه من كبار ملاك الأراضي ، ومن قبله شريف باشا وغيره . فكلمة «الوطنية» في الحركة العربية وقبلها لا تؤخذ باعتبار طبقي ، بل الواقع أن الحركة الوطنية كانت إلى حد كبير مطية لمصالح البورجوازية المصرية التي كانت قد أخذت في التخلق .

وقد دفع الرجل على كل حال ثمن اشتراكه في وزارة البارودي ؛ حيث اتهم بالاشتراك في الثورة العربية ، وقبض عليه ، واستجوب ، ولكن أخلى سبيله لعدم ثبوت إدانته . وكان قد قطع معاشه الحكومي ، فكتب إلى الخديو توفيق ، تلميذه السابق ، يستعطفه في قصيدة يعتبرها بعض النقاد^(١٧) أفضل ما كتب ، وفيها يقول :

مليكى ومولاي العزيز وسيدى
ومن أرنجى آلاء معروفه العمرا
لئن كان أقوام على تقولوا
بأمر فقد جاؤوا بما زوروا نكرا
فما كان لي في الشر باع ولا يد
ولا كنت من يئنى مدى عمره الشرا

أو على الأدق لأساس مركزه الأيديولوجي ، فهو الفقير الذي يصنع نفسه (ويريد أن يصنع أمته الجديدة) بالمعرفة ، في مقابل ممثلين للبورجوازية المصرية المالكة الحاكمة التي تتطلع وحسب إلى التمتع بما بين أيديها . وسنعود إلى التحديد التفصيلي لبعض مواقف الفريقين الأيديولوجية من خلال نصوص الرحلتين . ومن جهة أخرى ، فإذا كنا قد أطلنا بعض الشيء في حياة عبد الله فكرى وولده ، فلأنها غير معروفين كثيراً لدى القراء ، أما رفاة ، فإننا نفترض معرفة جيدة به وبأعماله وفي مقدمتها « تخلص الإبريز »^(١٥) .

وسوف نقوم بالمقارنة بين الرحلتين ابتداء من محاور نظنها أهم من غيرها في إطار الدراسة الأيديولوجية .

أساس الرحلة وتحولاتها

من الجدير أن يلاحظ أن أساس الرحلة في حالتي الطهطاوى وفكرى واحد ؛ فهو بعثة رسمية حكومية ، ولكن كم من التحولات تمت على الرحلة ومجراها في كلتا الحالتين . ذلك أن رفاة رافع الطهطاوى لم يرسل ، عام ١٨٢٦م ، وعمره خمسة وعشرون عاماً ، ليدرس شيئاً ، أى ليكون شيئاً ، وإنما أرسل واعظاً دينياً يؤم الصلاة ويعظ الطلبة ويرشدهم ويرد على مسائلهم في باب الدين ؛ بعبارة أخرى أرسل ذلك الفتى المصرى ، أى الفلاح ، وكان المصرى الوحيد في تلك البعثة ، ليكون في خدمة الطلبة « الأفندية » ، وكانوا جميعاً من غير المصريين الفلاحين ، ولكن همت جعلت « ولى النعم » ، أى محمد على ، ينقله إلى مرتبة المبعوث ليحتفى بدراسة الترجمة ، ولا نعرف تفاصيل ذلك ، وإن كان يبدو أن المشرف الفرنسى على البعثة ، وهو المسيو جومار ، له يد طولى في هذا التدبير ، لأن تقاريره تفيض بالثناء المتكرر والإعجاب الثابت بمواهب رفاة وإخلاصه^(١٦) . ونستطيع أن نتصور حرص الفتى الصعيدي على أن يبلغ بالعلم ، وبالجهد في تحصيله أسمى المراتب ، وهو الذى أدرك أن « شهرة معارف مسيو جومار وحسن تدبيره يسوق في نفس الإنسان من أول وهلة تفضيل العلم على السيف ، لأنه يدبر بقلمه ما لا يدبر غيره بسيفه ألف مرة ، ولا عجب فبالأقلام تساس الأقاليم »^(١٧) ، نقول نستطيع أن نتصور مدى حرص الأزهرى الفلاح على أن يساوى مكانة الأفندية الأتراك والمستركة الذين أرسل في خدمتهم في البداية ، ولعل أقوى دليل على ذلك ما كتبه أستاذه المباشر ، المسيو شوليه ، في تقريره النهائي عنه في تمام بعثته ، في شهر « فبريه » سنة ١٨٣١م : « وما ينبغي التنبيه عليه أن غير مسيو الشيخ رفاة تنهات به إلى أن شغله مدة طويلة في الليل تسبب عنه ضعف في عينه اليسار ، حتى احتاج إلى الحكيم الذى نهى عن مطالعة الليل ، ولكن لم يمثل الخوف تعويق تقدمه . ولما رأى أن الأحسن في إسراع تعليمه أن يشتري الكتب اللازمة له ، غير ما سمح به الميرى ، وأن يأخذ معلماً آخر غير معلم الميرى ، أنفق جزءاً عظيماً من ماهيته المعدة له في شراء كتب وفي معلم مكث معه أكثر من سنة »^(١٨) .

نرى إذن أن أساس رحلة الطهطاوى هو أمر حكومى لتنفيذ مهمة « تابعة » ، فإذا به يقلب الوضع ، ليصبح بجده مبعوثاً وليقوم بمهمة رئيسه ، وهو الذى لم يطلب أحد منه أن يدرس شيئاً ، وليصير من بعد أنفع أعضاء بعثة ١٨٢٨ على الإطلاق لمصر . فماذا حدث في حالة

كان حال من ينتمى إلى جيل عبد الله فكرى ، ولم يخرج إلى أوروبا ليتعلم شاباً . كذلك فإن من ولد في إطار امتيازات البرجوازية وتمتع بها منذ صباه ، ليس كمن اجتهد ليحقق لنفسه أمثال تلك الامتيازات . كما أن الذى يستهل حياته المستقلة أو يكاد في ظل الاحتلال ، وفي ظل عودة الخديو الخائن متصراً ، ليس كمن يشهد انتفاضات الأمة من أجل الكرامة ومحاولات الطبقة البرجوازية ذاتها أن تتخلص من استبداد الخديو ، إسماعيل كان اسمه أو توفيق ، وأن تتحرر من سيطرة البنوك الأجنبية ؛ فهذا الأخير على الأقل له مزية المحاولة ، وإن اكتوى بالفشل على نحو أو آخر . إن الأول قد تجرع الدرس من البداية ، أو يكاد ؛ أما الثانى فإنه صحا من سنوات أمل كانت إلى الوهم أقرب ، فيما أشبه ما بعد ١٨٨٢ بما قبل ١٨٧٨م . إذن هناك اختلاف بين جيل أمين فكرى وجيل عبد الله فكرى . ومع ذلك ، فإن الاختلاف في الواقع ليس كبيراً بالنظر إلى تاريخ تأليف رحلة « الإرشاد » ، أو على الأدق تاريخ القيام بها ؛ ففي عام ١٨٨٩ يستوى الجيلان : فكلاهما يهتم بأملاته وجاهه ومناصبه (الفعلية أو الممكنة) ، ويترك أمر الأمة إلى صاحب الأمر ، وكلاهما مهتم بلذته ، أو قل على الأفضل بمتعته ، في المحل الأول ، وهو إذا تحدث فإنما يتحدث إلى أهل طبقة ، من الأمراء العظام (أى كبار الموظفين) وأصحاب الثروات (وهو ما يعنى الشيء نفسه إذا قلنا « أصحاب الأملاك ») ، وباختصار : كلاهما يفكر في نفسه وحسب . هذا هو درس انتصار خيانة الخديو ودرس الاحتلال الإنجليزي .

والآن ، لنعد إلى الوراء ثلاثة وستين عاماً ، لنترك عام ١٨٨٩م إلى عام ١٨٢٨م . نرى الفتى الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣م) . ذا الخمسة والعشرين عاماً ، وهو يترك القاهرة ليرى الإسكندرية لأول مرة في حياته ، ولينتقل منها سريعاً إلى ظهر باخرة عسكرية فرنسية تنقله إلى مارسيليا ومنها إلى باريس ، التى سيقضى بها أعواماً خمسة ، ليعود إلى مصر المحروسة عام ١٨٣١م ، ومعه مسودة « تخلص الإبريز » في تلخيص باريز ، التى يأخذ في تنقيحها وإضافة إليها ، لتنتشر في عام ١٨٣٤م^(١٩) . لنعد من وراء هذه الأعوام الستين أو تكاد ، فماذا كان في رأس « ذى المهمة » رفاة في ذلك الوقت ، وليس بعده ، لأنه هو نفسه سيصبح من كبار الملاك ، وسيموت عن ألف وخمسمائة فدان ؟ فمن كان رفاة الذى ألف « التخليص » ؟ إنه يقوفاً في وضوح ، وكأنها من أوراق اعتماده : إنه الفقير ابن الفقراء ، الغنى بأغنى الثروات ، بالعلم ، ولا يهمننا بعد ذلك أن يدعى نسباً « حسيباً قاسمياً » ولا أن يوازن ما يقول إن أصل عائلته كان من « الأشراف » : « وحصلت مايسر به الفتاح مما يخرج الإنسان من الظلام ، ويمتاز به عن مرتبة العوام . وكنت من معشر أشراف جارت عليهم الأيام ، بعد أن أجرت غيشتها في ديارهم ، وأشارت إلى نصبهم الأعوام ، بعد أن نصبت أعلام راحتها في مزارهم . ومن المركز في الأسماع في القديم والحديث ، وعليه الإجماع بعد الكتاب والحديث ، أن خير الأمور العلم ، وأنه أهم كل مهم »^(٢٠) . هذا حديث « أيديولوجى » بالمعنى القوي : إنه تحديد لمراتب القيم ، فالعلم أهم كل مهم ، فلا الثروة ولا السلطة تدانيه ، بل هما تابعان له ، أو هكذا ينبغي أن يكونا .

ويكفي الآن هذا التحديد الوحيد لمركز الطهطاوى الأيديولوجى ،

أساس واحد إذن للرحلتين ، ولكنه يتحول في واحدة من المستوى الشخصي إلى المستوى القومي ، وفي الثانية من مستوى المصلحة العامة إلى مستوى الاستفادة الشخصية . ونتحقق من هذا المعنى بدراستنا لغرض الرحلة كما يحددها كل مؤلف على حدة .

غرض الرحلة :

بعد أن تحدثنا في القسم السابق عن « أساس » الرحلة ، أي عن علة القيام بالرحلة المكانية الزمانية ، نتحدث الآن عن الرحلة الأخرى ، أي الرحلة الأدبية ، التي تتمثل في كتابة تجربة الرحلة المادية ، والتي تأخذ شكل مصنف محدد الحجم . وتسمية كتاب قصص أحداث السفر « بالرحلة » ، فوق أنها تسمية تقليدية ، فإن رفاعه^(٢٢) وعبد الله فكرى^(٢٣) يتفقان في الأخذ بها .

يقول رفاعه في نص شهير تكاد كل كلمة فيه أن تحتاج إلى تعليق : « سهل لي الدخول في خدمة صاحب السعادة [يقصد محمد علي] أولاً في وظيفة واعظ في العساكر الجهادية ، ثم منها إلى رتبة مبعوث إلى باريس صحبة الأفندية المبعوثين لتعلم العلوم والفنون الموجودة في هذه المدينة البهية . فلما رسم اسمي في جملة المسافرين ، وعزمت على التوجه ، أشار علي بعض الأقارب والمحبين ، لا سيما شيخنا العطار [يقصد الشيخ حسن العطار] ، فإنه مولع بسماع عجائب الأخبار ، والإطلاع على غرائب الآثار ، أن أنبه على ما يقع في هذه السفرة ، وعلى ما أراه وما أصادفه من الأمور الغريبة ، والأشياء العجيبة ، وأن أقيده ليكون نافعا في كشف القناع ، عن محيا هذه البقاع ، التي يقال فيها إنها عرائس الأقطار ، وليبقى دليلا يهتدى به إلى السفر إليها طلاب الأسفار ، خصوصا وأنه من أول الزمن إلى الآن لم يظهر باللغة العربية ، على حسب ظني ، شيء في تاريخ مدينة باريس كرسى مملكة الفرنسيين ، ولا في تعريف أحوالها وأحوال أهلها . . . فما قصرت في أن قيدت في سفرى رحلة صغيرة . . . وشحنتها ببعض استطرادات نافعة ، واستظهارات ساطعة ، وأنطقتها ببحث ديار الإسلام على البحث عن العلوم البرانية والفنون والصنائع ، فإن كمال ذلك ببلاد الإفرنج أمر ثابت شائع ، والحق أحق أن يتبع . ولعمري أنني مدة إقامتي بهذه البلاد في حيرة على تمتعها بذلك وخلو محالك الإسلام منه . . . »^(٢٤)

وتشير هذه السطور إلى أغراض ستة ، هي على ترتيب ورودها فيها وبحسب عبارتها على التقريب :

- ١ - ذكر العجائب والغرائب في تلك البلاد .
- ٢ - كشف القناع عن محيا هذه البقاع .
- ٣ - تقييد دليل يهتدى به إلى السفر إلى باريس لطلاب الأسفار .
- ٤ - ذكر تاريخ مدينة باريس وتعريف أحوالها وأحوال أهلها .
- ٥ - بحث ديار الإسلام على البحث عن العلوم البرانية والفنون والصنائع .
- ٦ - ذكر السفر ووقائعه وكذلك ثمرته وغرضه وهو التعريف بالعلوم والصنائع المطلوبة .

وتحتاج عبارة الطهطاوى وأسلوبه في التعبير ، في شتى كتبه وكتاباته ، إلى دراسة خاصة ، ولكن يظهر في نص الأغراض الذي

الرحلة الفكرية ؟ إنها أيضا تقوم لتنفيذ مهمة حكومية هي الاشتراك في مؤتمر المستشرقين الذي عقد في السويد والنرويج في سبتمبر ١٨٨٩ م ، وما أشد اهتمام كاتبها بالإشارة إلى مخصصاتها المالية ، ولكن سرعان ما يحولها قائدها ، وهما عبد الله فكرى وولده ، إلى رحلة للمتعة فيمرون على جزر البحر المتوسط ومدن إيطاليا وما جاورها من ممتلكات الإمبراطورية النمساوية وفيينا وباريس ولندن والسويد والنرويج وألمانيا وما شاء الله . ولا يساورنا شك في أن هذا التحول ، من مهمة للمصلحة العامة إلى رحلة للمتعة الشخصية قد مر بخاطر آل فكرى ومر به أيضا احتمال استنكار مثل ذلك ؛ ولهذا فإن عبد الله فكرى يذكر بالتفصيل اجتهاده لزيارة المدارس في خطابه إلى رياض باشا^(٢٥) ، ناظر النظار وقت الرحلة ، وذلك تبريرا لتواجده في باريس عشرين يوما ، هو يضيف تبريرا آخر ساذجا ، يعرف أمثاله صغار الموظفين وكبارهم ؛ حين يقول : « وأقمنا في باريس نحو عشرين يوما ، نراجع ما كتبناه بمصر من المواضيع التي حررناها للعرض على المؤتمر السويدي ، ونعيد عليها النظر . وفي خلال ذلك نتردد على معرض باريس العام . . . » ثم يضيف : « وفي أثناء تلك المدة أردنا معاينة المدارس الموجودة هنا ، فصادفنا الوقت وقت عطلة^(٢٦) ، وكأنه لم يكن ينتظر أن تكون المدارس الفرنسية معطلة في الصيف ! نقول إن ما فعله هنا عبد الله فكرى ، الموظف المحنك ، إنما يدل على محاولته للتستر على تحويل الرحلة الحكومية إلى رحلة للمتعة الشخصية . ولكن أقوى دليل على ما نقول إنما هو دليل سلبي ، ونقصد به غياب أية إشارة محددة إلى أي مرحلة بعينها من مراحل الرحلة ، عدا حضور المؤتمر ذاته ، في التقرير الرسمي الذي حرره عبد الله فكرى بنفسه ووجهه إلى جناب الحضرة الخديوية ، وشاء له خاطره أن يكتب التقرير الحكومي الرسمي شعرا ، ويبدأ بتحية الخديو وأنواره ، وأنه :

مولاي قد سرننا بأمرك نبتغى
لرضاك ماتسمو به الأقدار
نصل المغارب بالمشارق والسرى
بالسير لا ملل ولا إقصار
ونلف أذيال الأباطح بالررب
تنتابنا الأنجاد والأغوار
لا البحر ذو الأمواج نخشى بأسه
يوما وليس البر فيه نضار
البحر بر في رضاك بمن به
والبر من جدوى نذاك ببحار
ومدى النهار صباح خير كله
بسمود جدك والدجى أسمار
نطوى البلاد بطيب ذكرك نشره
عبق ونفحة ريحه معطار^(٢٧)

وبعد ستة أبيات يفصل مقصود البيت الأخير ، يقول مباشرة :
ثم امتطينا للسويد ركائباً
لا الركض يجهدنا ولا التسيار
ويأخذ في تفصيل إقامته في السويد والنرويج .

بنص رفاة ، الذي يميزه عن السفر نفسه و « وقائعه » ، وفي الكتاب هذا وذاك ، ولكن للثمرة المكان الأوفى .

فماذا نجد عند عبد الله فكرى ونجله أمين ؟ إن الاختلاف ليين ، وهو يظهر أول ما يظهر من محض مقارنة عنوانين الكتائين : إن جهد رفاة « التركيب » الذي يهدف إلى تقديم صورة كلية للحضارة الفرنسية في أهم جوانبها وأبرزها ، يظهر في أهم كلمتين من العنوان : التخليص والتلخيص ، وبالفعل فإن كتابه يحتوي على عصارة الحضارة الباريسية . أما عنوان الرحلة الفكرية فإنه صادق متواضع : « إرشاد الألبا إلى محاسن أوروبا » ، حيث التركيز هنا على « محاسن » البلاد ومفاتها ، من حدائق وقصور وبحيرات ومطاعم وفنادق وما شابه ، كما أن كلمة « إرشاد تدل على الهدف المادي المتمثل في إعداد دليل لأدوات التنقل والمبيت والمأكل والمشرب وأسعار ذلك وظروفه ، ويقدر ما تدل كلمة « إرشاد » على التفاصيل ، تدل كلمة « تخليص » في عنوان رفاة على الجهد العقلي المسيطر الهادف إلى إدراك الكليات .

يتحدث محمد أمين فكرى عن غرض رحلته مرتين في مقدمة كتابه ، والجمع بين النصين يجعلنا نضع أيدينا ليس فقط على ازدواجية الوعي عند طبقته ، سواء كانت طبقة ملاك الأراضي أو فئة كبار موظفي الحكومة الحديوية ، أو من شارك في أفكار العربيين ثم اعتذر عنها ممتدحاً ، بل كذلك على إحدى الممارسات المنتظمة المستمرة للطبقة الحاكمة المصرية منذ بداية العصر الحديث وبغير توقف ، أعنى ممارسة التغطية « الأيديولوجية » ، أى وضع شعار أو هدف أو مبدأ وممارسة فعل مختلف تماماً أو مخالف كثيراً . وتعبيرنا « التغطية الأيديولوجية » ، هو في الواقع وضع مذهب لما يسمى في الكلام العادى لممارسة « الكلام ذى الوجهين » ، أو قل صراحة : ممارسة تكتيك الكذب المنظم .

إن أمين فكرى يدفع في وجه القارىء ، في أول ما يطالعه به ، أنبل حديث ، حديث الوطنى الغيور الذى لا يفكر في نفسه بقدر ما يفكر في وطنه ، ويضع في خطابه اصطلاحات تقبل الإجماع الوطنى بغير تردد ، أو تكاد ، إذا أخذت على علامتها ، وهى في الوقت نفسه اصطلاحات أصبح الاحتلال يشجع على تداولها طالما يستطيع أن يقدم لها المضمون الذى يتفق مع مصالحه ، تلك هى اصطلاحات : المهمة ، العناية ، الثروة ، الرفاهية ، الحضارة ، التقدم ، العمران ، التمدن ، اقتفاء آثار أوروبا ، الإصلاح ، النجاح . يقول في صفحة ٣ - ٤ : « كتبت بعض ما رأيت بالبلاد التى شاهدها ، قاصداً بذلك وقوف أبناء وطنى على ما يستوقف النظر من محاسنها وعلى ما صرفه أهلها من المهمة والاعتناء بشؤونها حتى وصلت من الثروة والرفاهية إلى ما وصلت إليه ، فإن معرفة أحوال الأمم وما هم عليه من الحضارة والتقدم والعمران والتمدن أدى إلى اقتفاء آثارهم طلباً للإصلاح ورغبة في النجاح » .

إن هذا النص يحدد في وضوح أن القصد المباشر هو دعوة أبناء الوطن إلى التقدم ، ومن هذه الزاوية فلا اختلاف في المقصد بين الرحلة الفكرية والرحلة الطهطاوية ، وربما يصرف القارىء المتفائل نظره عن عبارة « ما يستوقف النظر من محاسنها » ، وربما يوازنها بإشارة الطهطاوى إلى « العجائب والغرائب » ، والفرق ما بين العجيب والغريب من ناحية ، والمحاسن من ناحية ، قد يعود إلى تطور الحساسية

أوردناه واحد من أهم معالم أسلوب رفاة ، ألا وهو التقديم بالمألوف والتثنية بالمطلب الحقيقى (إلى جانب معالم أخرى مثل التراجع خطوة للقفز خطوات ، والتأخير والتقديم ، وتحويل الأنظار عن مواطن الاهتمام الممكنة ، وغير ذلك) . ذلك أن الفقرة التى تبدأ بكلمات « أن أنه على ما يقع في هذه السفرة » إلى « وأحوال أهلها » ، والتى تقدم ما عددناه الأغراض الأربعة الأولى للرحلة ، هذه الفقرة تقدم أغراضاً مألوفة لكتب الرحلات ، بل هى كذلك تقدم أغراضاً مألوفة بحسب ترتيب تنازلى للمألوف ، وللمطلوب عند أهل العصر ، إلى الأقل ألفة والأهم عند الطهطاوى . فرفاعة لا يصدم القارىء بالإعلان عن كتاب فيما يسمى اليوم بالدراسة الأنثروبولوجية الثقافية ، بل يقدم إلى سمعه وعينه الفكرة التى تجذبه إلى الكتاب ، وهى فكرة الغرائب والعجائب ، ويذكرها ثانية باستخدام الصفتين ، « الغريبة » و « المعجبة » ، وتشفع هذا كله بإبراز سلطة الشيخ العطار الأدبية ، بحيث نجد الكلام يبدو كأنه تحية له وطاعة لأمره ، إنما هذا كله هو الجرعة الأولى مشفوعة بالمشجعات . وتليها جرعة أخرى يقبلها قارىء العصر من غير شك في سهولة ، لأسباب كثيرة ، ولأنها في الظاهر لا تكاد تقول شيئاً ، وإن كانت في عبارة سوف يستملحها : « كشف القناع عن محيا هذه البقاع » ، ولكن القارىء اليوم قد يجد أنها ذات دلالة قوية على غرض أساسى من أغراض الرحلة الطهطاوية ، ألا وهو الاكتشاف ، والحق أن كل الرحلة ستكون كشوفات من بعد كشوفات . ثم يقدم غرضاً تقليدياً آخر وهو إعداد دليل للسفر ، وهو أمر عادى جداً ، وسنجد بوضوح إلى حد الملل مع رحلة « إرشاد الألبا » ، ولكن الطهطاوى « الماكر » ، بأحسن معانى هذه الصفة ، يحدد مضمون دليله على الفور (ولا حظ كلمة « خصوصاً ») ، ليقدم الغرض الرابع الذى يعتمد بكثير عن التقليد والموروث على النحو الذى سيفهمه عليه رفاة : ذلك هو ذكر تاريخ باريس ، أى تاريخ فرنسا وتنظيم الحكم والحياة في أوروبا القرن التاسع عشر في النهاية ، وتعريف أحوالها وأحوال أهلها ، وهو ما يشير إلى تمييز رفاة البارع بين المدينة ماديا والمدينة معنويا ، وسنجد أن أمين فكرى لا يكاد يهتم إلا بالجانب الأول . نقول إن هذا الغرض الرابع ، وإن كان مفهوماً ومألوفاً إلى حد ما ، فإن المضمون الذى يضعه فيه رفاة ، يجعل منه شيئاً جديداً بالفعل ، فنحن بإزاء ثلاثة أشياء وليس شيئاً واحداً : تاريخ المدينة ، والتعريف بالمدينة ماديا ، وبها بشراً ، ثم إن التعريف المادى بها لا يأخذ صورة التفاصيل المتتالية حسب توالى أيام الإقامة زمنياً ، وهو ما نجده عند أمين فكرى ، بل صورة العرض المتكامل لموضوعات تتوالى ، فتكتمل أمامنا صورة المدينة (الموقع ، المناخ ، النهر ، المجارى ، الأرصفة ، القناطر ، سطح الأرض ، الشوارع ، المحال ..) .

ونأتى الآن إلى الغرضين الأخيرين ، وهما متكاملان ، ويشكلان أهم الأغراض جميعاً وموطن الثورية في الرحلة الطهطاوية . إن رفاة يكتب ما يكتب ليقول لقومه ، مصريين ومسلمين : انهضوا ، تغيروا ، اعرفوا الجديد ، خذوا بأسباب القوة ، وأسباب القوة الحقيقية علوم وصنائع . إذن فالغرض الحقيقى هو « النداء » ، هو تبليغ رسالة ، هو « حث ديار الإسلام » على التغيير العقل ، فيكون في صورة عرض العلوم الجديدة ، « البرانية » ، أى العلوم التى تقابل العلوم الشرعية ، علوم الدين ، وهى العلوم « الرياضية والطبيعية وما وراء الطبيعة أصولها وفروعها » (٢٦) . هذا هو « ثمرة السفر وغرضه »

الخاص^(٢٩) ، وأراد أن يفيدنا بدعوة جديدة وأن يعرفنا بعلوم وأفكار جديدة ، ولكنه لم ينس هدف الإمتاع وهو يحدثنا عن غريب عادات الفرنسيين عن بعض حكايات المصريين والشوام في مارسيليا وباريس وعن حكايته مع السكران وصاحب البقالة . . . الخ . إن رفاعة تنسق رحلته مع أغراضه التي أعلن عنها ، أما الرحلة الفكرية فإنها مزدوجة القصد على المستوى التعبيري ، غير متسقة بين جانبيها القومي (المعلن صراحة في الصدارة) والفردى (غير المعلن إلا على استحياء) ، إن رفاعة يمارس ما يقول ، وأمين فكرى يقول مالا يمارس إلا في أقل الأوقات ، ويمارس مالا يقول إلا تلميحاً وفي إسراع .

جمهور الخطاب :

ولعل هذه النتيجة أن تتأكد حين نفحص بعض الشيء في هذا الأمر المهم أيديولوجياً : إلى من يتحدث كل من رفاعة وأمين فكرى ؟ إن جهة الخطاب تحدد مضمونه إلى حد بعيد ، وأسلوبه أيضاً بطبيعة الحال . أما الطهطاوى فإنه يحدد جمهوره في افتتاحيته مرتين : الأولى حين يقول إنه يهدف به إلى حث « ديار الإسلام » على البحث عن العلوم البرانية والفنون والصنائع ، ويعود إلى ذكر « ممالك الإسلام » بل و « سائر أمم الإسلام من عرب وعجم »^(٣٠) ، والواضح أنه يقصد هنا سائر المسلمين من حكام ورعية . أما المرة الثانية ، فإنه يوضح جمهوره بما لا مزيد عليه من الوضوح ، حين يتحدث عن سلوكه طريق الإيجاز والسهولة في التعبير « حتى يمكن لكل الناس ورود حياضه » ، فجمهوره إذن كل الناس من قراء العربية . أما جمهور محمد أمين فكرى ، فإنه محدود بالضرورة بالقدرة على « السياحة » ، كما سبق وأشرنا ، وبالتالي فإنه جمهور الأثرياء ذوي القدرة على السفر إلى أوروبا وعلى فعل كل أوبعض ما فعله هو في أثناء سفرته . هنا نؤكد أن إشارته إلى « أبناء الوطن »^(٣١) ليست إلا إشارة غير مباشرة ، فهؤلاء ليسوا هم جمهوره القارىء الذى يتوجه إليه بالخطاب ، وإنما هم قد يستفيدون من زيارات الآخرين السراة الأثرياء إلى أوروبا ، وهؤلاء هم الذين يتجه إليهم الخطاب ، وبالتالي فإن إشارته الأولى (ص ٣ - ٤) إلى قصده « وقوف أبناء وطنى على ما يستوقف النظر من محاسنها » . . الخ ، تكون إشارة غير دقيقة ولا صحيحة ، اللهم إلا إذا كان نص ص ٨ هو تفسير ، بالتحديد ، لنص ص ٣ - ٤ ، فيكون المقصود من أبناء الوطن في ص ٣ - ٤ هم الأغنياء القادرون على السياحة (راجع النصين المثبتين أعلاه منذ قليل) . إن رفاعة يتوجه إلى قومه أجمعين ، وأمين فكرى يتوجه إلى أهل طبقته ، وأما ذكر « أبناء الوطن » فإنه يصبح أقرب ما يكون إلى ذر الرماد في العيون ، وهذا هو ما نقصده بازدواجية الوعي في الرحلة الفكرية .

ماذا في الدماغ ؟

ونأتى ببرهان ثالث على اتساق الفعل والغرض المعلن عند رفاعة ، وانعدام هذا الاتساق عند أمين فكرى ؛ أى على قومية الوعي قصداً وعملاً عند الأول ، وعلى القومية قولاً والفردية الشديدة عملاً عند الثانى ؛ حين نحاول أن نجيب عن السؤال التالى من خلال نصى الرحلتين : ماذا في دماغ كل من المؤلفين ؟ بعبارة أخرى : ماذا يريد كل منهما أن يفعل ؟

إن القارىء « للتخليص » ، ولو كانت قراءته سريعة ، ليلحظ على

الفعلية والمجالية، وطرائق التعبير في خلال ستين عاماً من عمر الكتابة المصرية . فلنصفق إذن لهذا المقصد النبيل كما نصفق لرفاعة في مقدمته وفي أثناء رحلته وفي خاتمتها .

ولكن إعجابنا يجد أسباباً للتريث برهة ، حين يجد نغمة مختلفة تتداخل مع النغمة القومية ، تلك هى نغمة الاهتمام الشخصى الذى يجعل أحد أغراض الرحلة الدعوة إلى السياحة ، من أجل المتعة فى ما هو ظاهر . ذلك أن المؤلف بعد أن يتحدث عن المواد التى استعملها فى صياغة رحلته ، يذكر منها أخيراً : « مابقى منطبعا فى الخاطر من أحاسن المناظر وغرائب المناظر التى لا يكاد يحورها الزمان » . فهذا إذن ما تمخضت عنه الرحلة ، وهو « تلخيصها » إن أردنا الدقة : مناظر ومفاخر ، بينما كانت عند رفاعة : علوم وحث على اليقظة من نوم الغفلة . ثم يقول أمين فكرى (ولنلاحظ هنا لهجة الخطاب الشخصى) : « يكفيك الآن أن تطلع على ما كتبت فتجعله وسيلة وتتخذ ذريعة لأن تعمل جهدك ، وتعانى وكذاك وكذاك وتصرف عنان عزمك إلى السياحة ، فتجعل لها نصيباً من زمنك وحظاً من مالك ، وأنت إن سلكت هذا المسلك ونموت هذا النمو أفدت نفسك وبنى جنسك واكتسبت معرفة أشياء تخفى على أمثالك ، وعرفت عادات معاصريك مؤلفة ومختلفة ، وطبائعهم متشابهة ومتباينة ، وربما إن رأيت طرق تقدمهم أخذت لنفسك ولبلدك ولأبناء وطنك ما رأيت أخذه ، ونقلت من ذلك ما قدرت عليه ، وأفدت غيرك ولو بكتابة ما استحسنت مما رأيت »^(٣٢) . ولو قلده القارىء وكتب مثل كتابته ، « وأنت حينئذ منشرح الخاطر قرير العين ، خال من الشواغل والمتاعب ، فإذا رأيت ثمرة إرشادى من إعجاب الناس بما كتبت ، وإقبالهم على ما صنعت ، فإني أظنك لا تنسى كاتب هذه العجالة ، إذ هو الذى حثك على هذا العزم واستنهضك لهذا الحزم »^(٣٣) . ففى هذه السطور لا يستطيع القارىء المنتبه إلا أن يلمح ، وخاصة بين ثناياها ، الاهتمام « البرجوازى » بالمتع الشخصية التى توفرها السياحة ، وإن وازنه الاهتمام بمنافع « بنى جنسك » و « بلدك » و « أبناء وطنك » ، ويؤكد هذا الاهتمام الشخصى الفردى تعبيرات « السياحة » (ويدرك القارىء للرحلة أنها تعنى فى الحقيقة « التفرج ») و « حظاً » و « لنفسك » و « منشرح الخاطر قرير العين خال من الشواغل والمتاعب » ، ودعنا من التعقيب على نداء السطور الأخيرة العاطفى إلى تذكركى بها ، وهو جدير بشيء من التحليل النفسى ، وكان من أهم أغراض كتابة الرحلة فى النهاية هو هذا الغرض الشخصى الفردى المحض : إعجاب الناس بما كتب المؤلف .

وقد يرى القارىء أنه لا عيب فى السفر بغرض المتعة ، ولا عيب فى الكتابة عما خبر المسافر من أجل إمتاع الآخرين ، وهذا حق بطبيعة الحال ، والمتعة من أهم مراكز اهتمامات الحياة الإنسانية ، والوظيفة الأساسية للأدب ، بوصفه فناً ، هى الإمتاع . هذا حق ، ولكن أن تقصد المتعة والإمتاع ولا تتحدث عن غيرهما شيء ، وأن تتحدث عن قصد الإفادة القومية وأن تمارس المتعة فى الواقع معظم الوقت وتدعو إلى مثلها شيء آخر . وهذا هو ما أشارت إليه بعض السطور السابقة وما يثبتته الكتاب كله كما سنرى ، وهو على غير ما فعل رفاعة : كان يمكن أن يذهب إلى باريس ليحيا حياة جديدة ويتمتع ماشاء ، ولكنه اختار الدراسة حتى ضعفت عيناه وصرف على التعلم من مصروفه

الفور أن هدف رفاعة هو الغوص إلى أعماق النظام الفرنسي في الحياة والتفكير والسياسة ، وربما كان من أهم دلائل هذا الموقف ، وإن بعدت قليلاً عن الإدراك ، المقارنات المستمرة التي يقيمها بين الفرنسية وغيرهم ، ووضعها الدائم لكل ظاهرة يعالجها في إطارها العام ، حتى أنه يبدأ بابه الأول من مقدمته بالحديث عن « تقسيم سائر الخلق »^(٣٢) ، أي عن الجنس البشري ككل . هذا هو ما يحاول رفاعة أن يصل إليه : أن يمسك بيديه خلاصة الروح الفرنسية .

فماذا يريد أمين فكري أن يفعل ؟ صحيح أنه يريد أن يعرف ، ولكنها معرفة إدراك الجزئيات التي تهتم بالمبهر والمعجب ؛ وهي معرفة ما يبعث على المتعة في المحل الأول (ودعك من الوصف التفصيلي لمحتويات معرض باريس ، والذي يحتل ثلاثمائة صفحة لا أقل (ص ١٣٠ - ٤٣٢) ، فهو كالمثقل في معظمه من كتالوج التعريف) . إن هدف أمين فكري هو التمتع بالسياحة^(٣٣) ، ويأخذ هذا التمتع شكلاً محدداً هو شكل « التفرج »^(٣٤) . ولا شك أن سيطرة اتجاه « التفرج » من جهة والرغبة في « الغوص » من جهة أخرى ، أدبا إلى اختلاف في « كيفية الرؤية » ، حيث يغلب التأني واستخلاص العموميات عند رفاعة ، بينما تسود السرعة في حكاية أمين فكري عن رحلته ، ويهتم بالأمور الفريدة الباعثة على الانبهار . ولا شك أنه لابد أن نضع في الاعتبار وقت كل منها ، فقد كان سنوات خمساً كاملة في حالة رفاعة ، وتسعة وستين يوماً لا تزيد^(٣٥) عند أمين فكري . وقد حاول هذا الأخير أن يعادل سرعة رحلته بدقة أراد أن يتوخاها في كل شيء ؛ حيث نجد أرقاماً في كثير جداً من صفحات الكتاب ، ولكنها تدل على ما قد نسميه ، الدقة البرانية ؛ فهي أرقام مستقاة من كتب أدلة الرحلات ، أو هي ليست بذات أهمية حقيقية ، اللهم إلا للسائح المدقق الذي يريد أن يحسب ميزانيته قبل سفره حين تتصل هذه الأرقام بالنقود ومسافات السفر وأجر الفنادق ، فكم من التفاصيل عن برج إيفل في باريس^(٣٦) ، بما في ذلك تعريفه الصعود « بالسستيم »^(٣٧) ، وعن سكان المدن والمسافات بأنواعها . وارتفاعات الجبال وأعداد المسافرين ، وساعات الوصول وما شابه . ويتصل بهذا ما يمكن أن نسميه بالروح « البرانية » عند أمين فكري ، بل عند والده نفسه ، ونقصدها بالاهتمام بأمور خارجية ، أو هكذا يجب أن تكون عند رجل « المعارف » المصرية وولده في رحلة مؤتمر علمي ، والمرور السريع على أمور أهم بكثير ، وأعلى على سلم القيم . فانظر مثلاً إلى أمين فكري وهو يكرس ما يزيد على خمس عشرة صفحة (ص ١٠ - ٢٦) للتدبر في المصاريف والملابس والمأكول والمشرب والطهارة والمسكن والبنك وشركة « كوك » ، التي يفيض في الحديث عنها بغير داع على الإطلاق ، ومزايا اصطحاب خادم ومساوئه ! وكم يمر سريعاً في التعريف بالعلماء المستشرقين ، من طبقة جولد تسيهر ومولر^(٣٨) ، ثم يمتد ليصف مقابلة والده مع الملك السويدي^(٣٩) وفي الوقت الذي لا يذكر لنا مضمون بحوث العلماء الأوروبيين^(٤٠) ، فإنه يفرد صفحات لذكر بعض طرائف ما كتبه بالعربية . وقد بدأ أنه بسيل الحديث عن الموسيقى ، ولكن ها هو خيب رجاءك : « وعدنا من هذا التنزه فتعاطينا طعام العشاء في أحد الفنادق ، ثم رجعنا إلى الميدان الكبير لسماع الموسيقى ، لأنه علم لنا من مطالعة الدليل أنها تعزف في هذا الميدان ثلاث مرات في الأسبوع منها الخميس . ونعم ما فعلنا في هذه الرياضة ، فقد رأينا في ذلك المحل من اجتماع الناس واحتشادهم

لسماع الموسيقى مع منظر الأنوار البديع وهواء البحر واتساع المكان ما يدهش الألباب . ولكن أدركنا التعب لكثرة المشي ، وإن كان فيه رجال ونساء بالغة حد الجمال والرشاقة والاعتدال . فجلسنا على إحدى قهاوى الميدان ننزه الطرف في ما نراه ونشرف الأذان بسماع النغمات الحسان وننعمش الأرواح بمراثي تلك الملاح . . .^(٤١) . ولا نظننا نعدوا الحقيقة إذا قلنا إن ذكر الطعام لا ينقطع بين صفحات رحلة « الإرشاد » ، وكأنه كان هدفاً من أهداف السفر ، وربما تلمح غمزة عين إلى زملاء طبقته في مصر ممن لم يتيسر لهم ما يتيسر له^(٤٢) . أما الصفحات التي خطها قلم عبد الله فكري نفسه ، فإنها تدور حول معاني الافتخار وتهتم بالتشريفات والانحناءات البروتوكولية (انظر خطابه إلى علي مبارك ص ٩٠ - ١٠٠ وإلى رياض ص ٧٥٩ - ٧٦٥ وقصيدته التقرير ص ٧٩٧ - ٨٠٠) .

ولا يعني أن رحلة « التخليص » لا تخلو من الأرقام أو من الطرائف أو من الأمور العجيبة ، ولكن كل ذلك فيها بمقياس ، وبما يخدم هدف التعريف بباريس أو الترويج عن القارىء من وقت لآخر .

باريس عندهما :

يحتل الكلام المباشر عن باريس المقالة الثالثة من بين مقالات « التخليص » الست ، كما أن المقالة الخامسة يخصصها الطهطاوى لتاريخ أحداث ١٨٣٠ فيها . وليس مصادفة أن هاتين المقالتين هما أطول مقالات الكتاب ، بل إن الثالثة وحدها تكاد تحتل نصف حجم الكتاب إلا قليلاً . وهذه المقالة تتناول وصف باريس بشكل موضوعي ، أي على هيئة تتبع موضوعات أساسية ، في ثلاثة عشر فصلاً ، كالآتي : تخطيط باريس ، أهلها ، سياستها ، عادات سكانها ، أغذيتها ، ملابس الفرنسيين ، متزهات المدينة ، سياسة صحة الأبدان ، العلوم الطبية ، فعل الخير بالمدينة ، كسب مدينة باريس ومهارتها ، دين أهلها ، تقدمهم في العلوم والفنون والصنائع . ولا حاجة بنا إلى البرهنة على أن معرفة الطهطاوى كانت معرفة « من الداخل » ، فنص « التخليص » معروف ، وبين أيدي من يريد من القراء .

وقد يقال إنه لا يمكن المقارنة بين إقامة الطهطاوى لسنوات وتحوال العائلة الفكرية في باريس الذي استمر ما لا يزيد على الأسابيع الثلاثة فيها ، ولكن يرد على هذا بأن هذه الأسابيع تعادل نحو ثلث زمن الرحلة كلها بما فيها السفر بالبحر ذهاباً وإياباً ، وأن الإقامة بالسويد والترويج معاً لم تستغرق أكثر من خمسة عشر يوماً ، ويضاف إلى ذلك أن أمين فكري كان قد درس الحقوق في باريس ونال إجازته منها ، وبالتالي فإن إقامته السابقة بها لا تقل هي الأخرى عن عدة سنوات^(٤٣) ، وكان يمكنه أن يضع نتائج تجربته السابقة في رحلته هذه ، ولكن توجهه « السياحي » لم يجعل هذا أمراً قابلاً للتنفيذ ، ولذلك تحولت باريس عنده إلى عرض محتويات المعرض الصناعي الزراعي الدولي بها ، اعتماداً على منشورات أجنحة الدول ذاتها المشتركة فيه ، وإلى وصف لأهم مبانيها وحدثاتها ومناظرها . لقد تحولت باريس عنده إلى « شيء » ، في حين كانت حياة ونظماً عند رفاعة . وسنعود إلى بعض استثناءات من هذا التوصيف حين نعرض لبعض إشارات أمين فكري إلى النظم السياسية بمناسبة الحديث عن « الأوتيل ده فيل » فيها وغير ذلك من الأمكنة .

عن النساء :

وربما كان من أهم مجالى النظرة « البرانية » عند أمين فكرى وتلك « الجوانية » عند الطهطاوى (مستخدمين تعبيرين مشهورين من اقتراح المرحوم الدكتور عثمان أمين) معالجة كل منها لموضوع النساء فى رحلته .

النساء ! النساء ! لقد ظهرت الحضارة الغربية أمام أعين المصريين أول ما ظهرت ، مع نابليون بونابرت وجيشه ، مدفعا وامرأة تلبس « الفستانات » وتخالط الرجال وتراقصهم (وعالمنا يبحث ويكتب ، عند بعض القلة كذلك) ، ثم أصبحت فى عهد محمد على آلة وكتابا وعالمنا ، ثم من عصر إسماعيل إلى اليوم آلة وامرأة على الأغلب . ولن نتعرض هنا لسياسة الغرب المقصودة فى هدم أسس القيم التقليدية منذ عصر إسماعيل (راجع مؤلفات الملاحظ المتنبه لكل صغيرة وكبيرة عبد الله أفندى نديم) ، ولكن الثابت أن استخدامها لسلح المرأة واضح مستمر ، وإلى اليوم (ألا يدعون إلى حلقة الرجال بالآتهم بالاستعانة بلبسات النساء ؟) . فكيف « رأى » المرأة الأوربية ، فرنسية هنا وغير فرنسية هناك ، كل من رفاة وآل فكرى ؟ يقول عبد الله فكرى فى رسالته ، التى لم يتلق عليها رداً ، إلى على مبارك : « وكدت أمد لداعى اللهو والخلاعة يداً »^(٤٤) ، فماذا حدث ؟ لقد وصل إلى سويسره ، وإلى لوسرن ، وانبهه « بالمناظر البديعة » وبخاصة الغابات والبحيرات والجبال المغطاة بالثلج ، ولم ينس أن يتحدث عن « كثير من اللوكندات بديعة البهجة والإتقان تسع نحو ألفى نسمة يبيتون على جيد السرور ومستحسن الفرش ويأكلون طيبات المأكلى ويجدون غاية الراحة »^(٤٥) . وفى إحدى المحطات الجبلية صعد إلى ذروتها ، و« كم رأينا فى تلك البطاح من صباح الملاح ، كل خود رداح شاكية السلاح من الحاظ كالصفاح مراض صحاح وقودود كالرماح » ثم يأخذ فى تفصيل أوصافهن ، حتى يقول : « ولقد أنسينى المشيب حتى خلت أننى عدت إلى الصبا ، وكدت أمد لداعى اللهو والخلاعة يداً »^(٤٦) . وهذا حديث تقليدى وساذج ويرانى ، ويشبهه حديث الابن عن بعض المتبرجات^(٤٧) . وقد سبق أن أشرنا إلى نص الانتقال من الموسيقى إلى إنعاش الأرواح بمراثى تلك الملاح^(٤٨) . وهذا الحديث من نوع حديث الأب نفسه الذى أثبتنا نضه ، وتكرر نعمته ما بين مرحلة وأخرى من مراحل الرحلة .

ولكن حديث النساء ليس دائما من هذا الصنف فى « الإرشاد » ؛ فهناك على سبيل المثال تقرير لحديث ذى مستوى مرتفع مع إحدى سيدات المجتمع فى أثناء انعقاد المؤتمر ، وهناك على الأخص حديث مع طالب من بولونيا (مدينة شمال إيطاليا مشهورة) يتناول الحجاب وتعليم النساء ، ويحسن أن نأى به ، ليس فقط لأهميته كخلفية للنقاش الذى سيلتهب عام ١٨٩٩م ، بعد نشر « تحرير المرأة » لقاسم أمين ، بل لتقديم نموذج للغة أمين فكرى ، وهى لغة متحررة منطلقة بالقياس إلى لغة أبيه : « ومازال الوابور ينتقل بنا ونحن نتناقل الحديث مع من ساقته لنا الصدفة من السايحين . فكان فيهم أحد محررى (غازيته ميلانو) وآخر طالب علم فى بولونيا . فأخذ الأول ، بعد تعرفه بنا ومعرفة جهة قصدنا ، واستيفائه منا جميع الاستعلامات واستفهامه عما يهّمه من الاستفهامات ، ينصحنا فى أمر الفنادق فى ميلانو والتفرج على ما يجب التفرج عليه فيها بتقديم الأهم على المهم ، وأخذنا نستفهم منه

ما يهّمنا الوقوف عليه من العوائد والأخلاق ، كما أخذ هو يناقشنا فى عادات الشرق وأخلاق ساكنيه ، إلى أن انتهى بنا الحديث على تحجب النساء فيه . وصار كل فريق يورد مزايا الطريقة التى يتنصر لها ، ويؤيدها بالأدلة والبراهين . فكنا نعتمد فى دفاعنا على أن التحجب من موجبات العفاف ، وكان يحتج علينا بما فى عدمه من إمكان التعاون وتيسر المساعدة ، بأن قال إن من عوائدكم حجب النساء عن الرجال وذلك أمر فيه من الصعوبة ما لا يخفى ، فإن المنع من مقتضاه عدم المعاونة ، والاختلاط فيه التعاون على المعاش ، وأظنكم لا تنكرون ذلك . فأجبناه أن الحجب عندنا ليس على إطلاقه ، بل المنوع اختلاء الأجنبى بالأجنبية ، من غير أن يكون معها ثالث مميز ؛ أما الاختلاط الذى فيه التعاون فى أمر المعاش لم يمنعه عندنا شرع ولا عادة ، بل للمرأة أن تبيع وتشتري وترهن وتشارك إلى غير ذلك من أنواع المعاملات . نعم اختلاط النساء بالرجال الذى يكون كاختلاط أهل أوروبا فى المجتمعات العمومية والخصوصية ممنوع عندنا ، وهو لا فائدة له فى أمر المعاش ، مع أنه ربما يكون داعية لما هو ممنوع عندنا وعندكم . ثم انتقلنا من ذلك بعد كلام طويل فيه إلى أمر تعليم النساء ، فكان يظهر أن صاحبنا يظن منع تعليمهن عندنا ، فأفندناه أن تعليمهن عندنا ليس بممنوع ، بل منه واجب ، كتعليمهن أمر دينهن ، ومنه مباح كتعليمهن الصنائع واللغات على اختلاف أنواعها من غير تقييد فيها حتى الطب والهندسة . وقد ورد فى الشرع الشريف إرشادات كثيرة فى تعليمهن ، وأنشئت لهن المدارس فيما مضى من الزمان فنبغ منها عالمات فاضلات ، تولين أمر تعليم غيرهن حتى الرجال ، وروين الحديث ، ونبغن فى جميع العلوم والفنون ، واشتهرن بالتأليف والتصنيف والأشعار البديعة . وذكرنا له منهن السيدة كريمة راوية البخارى ، والسيدة عائشة الباعونية صاحبة البديعية المشهورة وشرحها ، ولها ديوان شعر مشهور ، وولادة الشهيرة وغيرهن . وعرفناه أن أمر تعليمهن لا يزال معتنى به إلى الآن عندنا كل الاعتناء ، وها هى مدارس البنات بمصر وغيرها مشهورة معلومة ، فسر صاحبنا لذلك . وانساق بنا الحديث من تعليم البنات إلى تعليم البنين ، وعند ذلك أخذ الطالب البولونى فى البحث والمناقشة معنا فى أمر التعليم ، فدل كلامه على أن أمر ذلك فى بلادهم قائم على مبادئ صحيحة وأصول منتظمة ، فأخذ سيدى الوالد يبين حال التعليم فى بلادنا الآن وانتشاره وإتقانه فى هذه الأزمان . وما انقطع هذا الكلام إلا عند تعاطى الطعام .

وقد أثبتنا الفقرتين الأخيرتين ، ليس لأنها تتناولان موضوع النساء ، بل للتنبؤ بهن . الأول أن تقرير عبد الله فكرى (الأب) عن « انتشار التعليم وإتقانه فى مصر فى هذه الأزمان » (عام ١٨٨٩م .) هو كذب صريح ؛ لأن أعداد المدارس والتلاميذ والطلبة والبعثات انخفضت انخفاضاً شديداً جداً ابتداء من ١٨٨٢م بالقياس إلى عصر إسماعيل^(٤٩) . الأمر الثانى هو إثبات ذلك السطر السريع حول « الطعام » ، تأكيداً لما كنا أشرنا إليه من قبل بشأن ذلك .

ونأتى الآن ، أو نعود ، إلى رفاة « فكيف رأى المرأة الباريسية ؟ لقد رآها بعين العالم الأنثروبولوجى ، فرآها وهى تبيع وتشتري وتتزّه وترقص ، وقارن بين نساء باريس ونساء الأرياف ، ولم يقتصر على إدراك المرأة كلعبة أو منظر . ومعظم حديث رفاة عن نساء

سارمى الإنسان فى مهلكة قط إلا ظنه الظن الحسن»^(٤٤)

وانظر إلى فهمه الدقيق لنظرة الرجل الفرنسى ، حين يميز بين العيوب والذنوب ، وهنا أيضاً يأتى إلى ما يجب القارىء المصرى أن يقرأ : « ومن خصائصهم الرديئة قلة عفاف كثير من نساءهم ، وعدم غيرة رجالهم فيما يكون عند الإسلام من الغيرة بمثل المصاحبة والملاعبة والمسايرة . وما قاله بعض أهل المجون الفرنساوية : « لا تغتر بإيادى امرأة إذا سألتها قضاء الوطر ، ولا تستدل بذلك على عفافها ، ولكن على كثرة تجاربها » ، انتهى . كيف « والزنا عندهم من العيوب والردائل ، لا من الذنوب الأوائل »^(٤٥) . ونذكر أخيراً هذا النص الجامع لرفاعة ، ملاحظ كل شىء والمهتم بكل شىء ، فى قدرة « تركيبية » عجيبة ، فانظر كم فى هذا النص من الإشارات : « ونساء الفرنساويات بارعات الجمال واللطفة ، حسان المسايرة والملاحظة ، يتبرجن دائماً بالزينة ، ويختلطن مع الرجال فى المنزهات ، وربما حدث التعارف بينهن وبين بعض الرجال فى تلك المحال ، سواء الأحرار وغيرهن ، خصوصاً يوم الأحد الذى هو عيد النصرى ويسمى بطلتهم ، وليلة الاثنين فى البالات والمراقص الآتى ذكرها . . . وما قيل إن باريس جنة النساء ، وأعراف الرجال ، وجحيم الخيل . وذلك أن النساء بها منعمات سواء بما هن أو بجمالهن . وأما الرجال فإنهم بين هؤلاء وهؤلاء عبيد النساء ، فإن الإنسان يحرم نفسه ويتزه عشيقته . . . الخ »^(٤٦) .

القوة الأوربية وحس الانتقاد :

أوريا ، أو الحضارة الغربية ، هى الآخر المطلق ، ويمكن أن نقول إن رحلتنا عبران عن مرحلتين جوهريتين فى علاقة مصر بذلك الآخر فى العصر الحديث . لقد كانت أوريا قبل ١٧٩٨م الآخر المجهول قصداً ، ويعدها تحولت إلى الخصم المعتدى الذى يدق بابك ويدفع من خلاله بخيوله ومدافعه ، ليثبت لك بالأفعال أنك ضعيف غير قادر . فماذا أنت فاعل ؟ إن « تخليص الإبريز » يعرض إجابة أولى : نعم هو الخصم ، وهو الكافر المعاند^(٤٧) ، ولكن لنأخذ بعلومه المدنية وبضائعه وبطرائقه فى تحسين الحياة بما لا يمس ديننا^(٤٨) . ولهذا تجد الحس الانتقادي واضحاً شديد الوضوح فى ثنايا « التخليص » ، ولا شك أن إبراز الاعتراضات على بعض أنظمة الحياة الأوربية كان من أهدافه عند رفاعة البارع تسهيل أخذ القارىء للجوانب الأخرى من الحضارة الغربية ، ولكن لا شك أيضاً أن القسط الأوفر من تلك الانتقادات صادر عن اعتقاد صادق .

وتتناول انتقادات رفاعة فى المحل الأول ميدان الاعتقاد ؛ فهذه البلاد « ديار كفر وعناد »^(٤٩) ، وأهلها أهل شرك^(٥٠) ، ورغم أن « البلاد الإفرنجية قد بلغت أقصى مراتب البراعة فى العلوم الرياضية والطبيعية وماوراء الطبيعة . . . غير أنهم لم يبتدوا إلى الطريق المستقيم ، ولم يسلوكوا سبيل النجاة ، ولم يرشدوا إلى الدين الحق ومنهج الصديق »^(٥١) . وهناك كذلك « من عقائدهم القبيحة قولهم إن عقول حكمائهم وطبائعهم أعظم من عقول الأنبياء وأذكى منها ، ولهم كثير من العقائد الشنيعة ، كإنكار بعضهم القضاء والقدر »^(٥٢) . ويتنقد رفاعة تكراراً أفعال القسس^(٥٣) ، ويقول : « وللقسيسين بدع لا تحصى ، وأهل باريس يعرفون بطلانها ويهزءون بها » ، وقد أشرنا من قبل إلى ملاحظاته الانتقادية بشأن النساء .

يس محاييد ، وحين ينتقدن فإن ذلك يكون باستعمال ألفاظ هى رب إلى الموضوعية منها إلى الاتهامات والأحكام الانفعالية . وربما كان أول حديث عن نساء الإفرنج فى « التخليص » هو ذكره لمن حين خرج من محل إقامته فى مارسيليا ودخل بعض « القهاوى » ، وسار للتفرج على بعض الدكاكين : « فأول مرة خرجنا إلى البلدة ، مررنا بالدكاكين العظيمة الوضع المزججة بهذه المرآى [جمع مرآة] ، والمشحونة بالنساء الجميلات ، وكان هذا الوقت وقت الظهيرة . وعادة نساء هذه البلاد كشف الوجه والرأس والنحر وما تحته والقفا وما تحته واليدين إلى قرب المنكبين . والعادة أيضاً أن البيع والشراء بالأصالة للنساء ، وأما الأشغال فهى للرجال »^(٥٤) . وبمناسبة مارسيليا ، يذكر أيضاً حكاية زوجة الجنرال مينو المصرية الرشيدة ، التى يقال « إنها تنصرت وماتت كافرة »^(٥٥) . وفى وصف الطريق ما بين مارسيليا وباريس يتحدث عن القرى وعن الطرق وعن الأشجار وعن النساء : « والمسافرون غالباً فى ظل الأشجار المرسومة ، بوجه مطرد فى سائر الطرق ، ونادر تخلفه فى بعض المحال . ثم إن الظاهر فى هذه القرى والبلاد الصغيرة أن جمال النساء وصفاء أبدانهم أعظم من ذلك فى مدينة باريس ، غير أن نساء الأرياف أقل تزييناً من نساء باريس ، كما هو العادة المطردة فى سائر بلاد العمران »^(٥٦) . ونرجو أن يتدبر القارىء فى مغزى وجود هذه العبارة الأخيرة ، ذلك أن رفاعة يذكر التفاصيل ، ولكنه سرعان ما يرتفع كالصقر إلى القاعدة العامة ، ومن الواضح إشارته هنا إلى بعض أفكار ابن خلدون واصطلاحاته ، هذا إذا كان قد عرفه فى هذا الوقت المبكر من نشاطه العلمى ، لأنه سيكون أول من يعيد الانتباه إلى ابن خلدون ، وربما تكون الإشارة زيادة من الطبعة الثانية لعام ١٨٤٩م .

ويأتى كثير من حديث رفاعة عن النساء فى فصل « الكلام عن أهل باريس » من المقالة الثالثة . انظر إلى رفاعة الباحث الموضوعى الذى لا يعرف الانخداع بدعاوى أهله التقليدية والذى يعطى كل ذى حقه ، والذى يسبق دعوى سلامة موسى : « المرأة ليست لعبة الرجل » ، بكلمتين اثنتين ودون صراخ . ويتحدث عن الرجال فيقول : « ومن خصائصهم أيضاً صرف الأموال فى حظوظ النفس والشهوة الشيطانية واللهو واللعب ، فإنهم مسرفون غاية السرف . ثم إن الرجال عندهم عبيد النساء وتحت أمرهن ، وسواء كن جمالات أم لا . قال بعضهم إن النساء عند الحمل معدت للذبح ، وعند بلاد الشرق كأمته البيوت ، وعند الإفرنج كالصغار المدلعين »^(٥٧) (ولأحظ أن الأحكام الأخيرة ينسبها رفاعة إلى « بعضهم » ، وهذه النسبة قد تكون واقعاً أو تقيية) . ثم يضيف بلسان الواصف الموضوعى ، ولكنه يعلم تكوين قارئه النفسى فيضيف إلى الحقائق ما قد يجب ذلك القارىء أن يسمع : « ولا يظن الإفرنج بنسائهم ظناً سيئاً أصلاً ، مع أن هفواتهن كثيرة معهم ، فإن الإنسان ، ولو من أعيانهم ، قد يثبت له فجور زوجته ، فيهجرها بالكلية ، وينفصل عنها مدة العمر ، والتفريق بينهما بهذه المثابة يكون عقب إقامة دعوى شرعية ومرافعة يثبت فيها الزوج دعواه بحجج قوية على رؤوس الأشهاد ، تتلوث فيها الذرية بالفضيحة ، إن كانت بدون لعان ولا تعرض للأولاد . وهذا يقع كثيراً فى العائلات الكبيرة . ويشهد مجنس المرافعة الخاص العام ، فلا يعتبر الآخرون بذلك ، مع أنه ينبغي الاحتراس منهم كما قال الشاعر : لا يكن ظنك إلا سيئاً بالنساء إن كنت من أهل الفطن

فإذا انتقلنا الآن إلى « إرشاد الألبا » ، فإننا سنجد أنفسنا بإزاء إجابة ، ضمنية ، بشأن الموقف من أوربا ، وتتلخص تلك الإجابة في أن ذلك الآخر ، ويبقى الآخر ، يتحول إلى النموذج بغير تحفظ . فإذا كان رفاة يقول : « وباجملة فهذه المدينة كباقي مدن فرنسا وبلاد الإفرنج العظيمة مشحونة بكثير من الفسواحش والبسود والاختلالات »^(٦٥) ، وإذا كانوا نصارى ، فإن ذلك ظاهري وحسب : « أكثر هذه المدينة إنحلالاً من دين النصرانية الاسم فقط »^(٦٦) ، وما هذه الأمم الإفرنجية إلا أمم كانت في أصلها من « الأمم أشباه البهائم » ثم تحولت إلى النصرانية^(٦٧) (والأغلب أنه يشير هنا إلى همجية الأوربيين قبل المسيحية) ، والأصل أن التفضيل بين الأمم يكون « بحسب مزية الإسلام »^(٦٨) ، وأخيراً فإن علماء الإفرنج أنفسهم يعترفون لنا بأننا كنا أساتيدهم في سائر العلوم وبقدمنا عليهم^(٦٩) . إذا كان رفاة يقول هذا كله متحفظاً - فإن أمين فكرى يقول : « كتبت بعض ما رأيت بالبلاد التي شاهدتها قاصداً بذلك وقوف أبناء وطني على ما يستوقف النظر من محاسنها ، وعلى ما صرفه أهلها من الهمة والاعتناء بشؤونها حتى وصلت من الثروة والرفاهية إلى ما وصلت إليه ، فإن معرفة أحوال الأمم وما هم عليه من الحضارة والتقدم والعمران والتمدن أدى إلى اقتفاء آثارهم طلباً للإصلاح ورغبة في النجاح »^(٧٠) . ويرى القارىء إطلاق عبارة « اقتفاء الآثار » بغير قيد . وقد كان من الطبيعي أن يؤدي هذا الموقف إلى غياب الحس الانتقادي ، أو إلى إغفال إعماله على الأقل ، عند آل فكرى ، فكلهم إعجاب وانبهار .

العلم :

الرحلتان ، كما رأينا ، لهما أساس مشترك ، وهو أداء مهمة عامة ، وهذه المهمة العامة في الحالتين مهمة علمية ، هي التخصص في الترجمة في حالة رفاة، بعد أن ترقى من مرتبة واعظ إلى مرتبة مبعوث ، وحضور مؤتمر المستشرقين الدولي في السويد والنرويج في حالة عبد الله فكرى وولده . لذا فإننا نتوقع قبلنا أن يحتل العلم مكاناً مركزياً ، على الأقل ، في الرحلتين .

ولا يخيب في رفاة الرجاء ، بل يتحقق على نحو أفضل من المتوقع . ذلك أن رفاة يخصص المقالة السادسة بأكملها للحديث عن العلوم والفنون (ص ١٨٨ - ٢٠٨) ، وكذلك الباب الثاني من المقدمة عن « العلوم والفنون المطلوبة والحرف والصناعات المرغوبة » (ص ١٠ - ١٢) ، والفصل الثالث عشر من المقالة الثالثة عن « تقدم أهل باريس في العلوم والفنون والصناعات » (ص ١٣٠ - ١٤٦) ، كما تمتلئ المقالة الرابعة (ص ١٤٦ - ١٦٧) بالإشارات العلمية وهي تختص « فيما كنا عليه من الاجتهاد والاشتغال بالفنون المطلوبة . . . وفي عدة مراسلات بيني وبين بعض خواص الإفرنج تتعلق بالتعلم ، وفي ذلك ما قرأته من الفنون والكتب بمدينة باريس ، ومن هذه المقالة تفهم أن تعلم الفنون ليس سهلاً ، وأنه لا بد لطالب المعارف من اقتحام الأخطار لبلوغ الأوطار في تلك الأقطار » . فالقارىء يدرك من محض هذا التعداد أهمية المكانة التي تحتلها العلوم في « التخليص » ، وليس من موضوعنا هنا البرهنة بالتفصيل على حسن فهمه ، ولكننا نؤكد ، ونحيل - على الأقل - إلى شهادات

علماء الفرنسيين أنفسهم التي يثبتها رفاة في كتابه^(٧١) . على أن الأهم من هذا كله أن « العلم » ، بمعنى المعرفة المنظمة المنهجية التي تهدف إلى الفهم من الداخل ، إن أمكن استخدام هذا التعبير ، هو الرأية التي كتب في ظلها « التخليص » ، وقد سبق أن أشرنا إلى نصه حول « خير الأمور العلم » ، وأنه أهم كل مهم^(٧٢) ، ويدرك قارىء « التخليص » أن كثيراً من استطرادات الطهطاوى ذاتها تحمل مغزى علمياً بعضه خطير ، وإلا فكيف نفسر استطراداً يحتل صفحتين عن الفارابي الفيلسوف^(٧٣) ، حتى وإن كان مخصصاً لذلك حكايات عنه وأشعاراً ، إلا بأنه من مظاهر محاولة رفاة لإعادة الفلسفة إلى مرتبة العلم المدرس المحترم ، بعد أن لصقت بها منذ القرن السادس الهجري على الأقل شبهة الزندقة بل تهمتها ؟ أو كيف نفسر استطراداً له^(٧٤) حول كروية الأرض تحت علة واهية هي الكلام عن « الكرنينة » (الحجز الصحي) فيذكر تحليل الشيخ محمد البيرم التونسي لها ، وبالمناسبة يذكر تأييد هذا العالم المنتور ، ويحتل مكانة عظيمة بين علماء تونس المجددين في عصر الطهطاوى ، لكروية الأرض ضد من يقول يسطها ، إلا بأنه رجوع دائم من دائرة « الحكاية » إلى دائرة مسائل العلم الجوهرية ؟

ونتقل إلى « الإرشاد » ، وتفاجئنا ملاحظة خارجية ، هي أن أول ذكر « للعلم » فيه لا يأتي قبل مائة وتسعة من الصفحات كاملة ! ولا حاجة بنا إلى تفصيل ، لأن معظم الكلام عن العلم إنما هو في الحق عن « التعليم » والمدارس^(٧٥) ، وقد سبق أن أشرنا إلى تناول أمين فكرى للقاء مع كبار المستشرقين ، ونلاحظ أنه : ١ - يدور حول معلومات عامة بشأن حياتهم ، ٢ - يركز في أثناء ذلك على الطريف والغريب ، ٣ - لا يذكر مضمون بحوثهم التي قدمت إلى المؤتمر بل عناوينها فحسب ، كما سبق أن أشرنا . وهو يثبت بالطبع قصيدة والده ويبحث ويبحث هو نفسه وكان موضوعه : « في إبطال رأى القائلين بتعويض اللغة العربية الصحيحة باللغة العامية في الكتب والكتابة »^(٧٦) .

الشرع :

تبدأ رحلة « الإرشاد » بداية شرعية حين تهتم بإيضاح المحلل من المحرم مما قد يعرض للمسافر في أرض غير مسلمة^(٧٧) ، كما تعرض لأحكام الوضوء مثلاً ، ولكن الثابت أن التعليقات الشرعية نادرة جداً ، وأبرزها الكلام عن الحجاب^(٧٨) ، وعن تأييد إنشاء الشركات ببعض الآيات في الخطاب إلى على مبارك ، والحديث عن الحلال والحرام في مشكلة أكل الدب^(٧٩) . إن انكماش مساحة الاهتمامات الشرعية في الرحلة الفكرية أمر مفهوم ؛ فإذا كان عبد الله فكرى نفسه قد درس بالأزهر ، فإنه ترك اهتمامات العمامة منذ وقت طويل وتحول إلى الأدب وإلى التعليم الحديث ، وأما ابنه فإنه تولى فيها هو ظاهر على الطريقة الغربية في مصروف فرنسا على السواء . ومالنا نهتم بالشرع وأيديولوجيا السلطة الحاكمة لا تهتم به ، أو تهتم به بقدر ما يساعدها على خططها « التجديدية » في أحسن الأحوال عند أصحاب النيات الحسنة ، و« الانقلابية » عند مخططي السياسة الإنجليزية الذين كانوا يودون لو ينسى المصريون دينهم ، وسعوا بالفعل في أن يجعلوهم ينسون العربية الفصحى . أو قل : فلنهتم بالشرع بقدر ما ننقذ « المظاهر » ، وهذا هو « التكتيك » ، أو السياسة ، عند الطبقة الحاكمة المصرية ،

حين يبرز ازدواج وعيها ويجعلها تقع في النفاق الصريح ، والنفاق فرع من الكذب .

أما الاهتمام بالمسائل الشرعية عند رفاة فهو اهتمام قوى حقيقي دائم . وكان لابد أن يكون الأمر كذلك ؛ فهو طالب الأزهر ، والمدرس فيه ، والمرسل واعظاً لأعضاء البعثة ، والمجتمع كله لا يزال ، وبالكلية ، وقت كتابة « التخليص » ، يعيش على الطريقة التقليدية . فلا غرابة أن نجد السطور الأولى للافتتاحية في « التخليص » تنص على القضاء والقدر ، وتمدح الرسول كما تقتضى التقاليد ، ولا مجال للشك في إخلاص رفاة في هذا الصدد ، ولكن الصحيح أيضاً أنه يوظف هذا وذاك ، وسائر إشارات الشرعية ، لتأييد الطريق الجديد الذى يريد أن يخطه للعقل المصرى .

فسره إذن قضاء وقدر^(٨٥) ، والرسول محمد نفسه سافر إلى الشام وهاجر إلى المدينة ، وفي الحديث « اطلب العلم ولو في الصين » . . . الخ . ونكتفى بهذه الإشارات العاجلة لأن الموضوع يحتاج إلى تفصيل ليس هذا مكانه^(٨٦) .

الحاكم المصرى والسياسة :

تساوى كثافة الإشارة إلى حاكم العصر عند كل من رفاة وآل فكرى ، بل ربما كانت أقوى عند رفاة ، إلى هنا ينتهى التشابه ؛ لأنه إذا كان الحاكم الذى يحبه عبد الله فكرى وأمين فكرى ضعيفاً ، بحكم واقع السلطة الاحتلالية ، وخائناً لمصر ، فإن محمد على كان رافع لواء التجديد والنهضة المصرية بحكم الوقائع . وإذا كان عبد الله فكرى وأمين فكرى يجسد حاكم الوقت بما فيه وبما يجب أن يكون فيه ، قيمة ، فإن رفاة يحى حاكم الوقت بما فيه وبما يجب أن يكون فيه ، بل كذلك ، وهنا الفرق العظيم ، يستطيع أن يقول في صراحة وجسارة في أول كتاب عصرى باللغة العربية وينشر على نفقة الحاكم ، إن الناس تلوم محمد على لاستعانتة بالإفرنج ، وهو إذا كان يرد على الناس ويدافع عن سياسة محمد على ، فإن هذا لا يمنع من ثبوت الواقعة الأساسية أنه يقول نصاً : « إن العامة بمصر بل وبغيرها [أى بغير القاهرة] من جهلهم يلومونه في أنفسهم غاية اللوم بسبب قبول الإفرنج وترحيبه بهم وإنعامه عليهم ، جهلاً منهم بأنه حفظه الله إنما يفعل ذلك لإنسانيتهم وعلومهم ، لا لكونهم نصارى ، فالحاجة دعت إليه »^(٨٧) . كذلك فإن رفاة قادر على أن يعلن بالحرف « تفضيل العلم على السيف »^(٨٨) ، ومفهوم أن محمد على ليس له في العلم نصيب . ولن نتحدث عن الثورية الخطيرة التى تتسم بها أفكار الطهطاوى السياسية في « التخليص » ، فضلاً عن نقله الدستور الفرنسى وأحداث ثورة ١٨٣٠ ، وما يتضمنه هذا كله من اقتراحات حول نظام الحكم في مصر^(٨٩) .

وينقلنا هذا إلى اعتبار المواقف السياسية لكتاب « إرشاد الألبا إلى محاسن أوربا » . من الطبعى ألا تحتل السياسة فيه أى مكان ، فهؤلاء قوم خرجوا للتفسيح والتفريج والتنعيم بجميل المناظر ، بخاصة أن رحلتهم تتم تحت راية سلطان الوقت ، وإذا اضطروا إلى التعرض لأمور سياسية ، فإنهم سيضعون في اعتبارهم مواقف أصحاب السلطة . لذلك فإنهم حين يضطرون إلى الإشارة إلى الفتنة العرابية وهم بصدد السفر من الإسكندرية ، فإنهم يسمونها على

استحياء « بالحوادث الأخيرة »^(٩٠) . وشاه إيران ، ناصر الدين ، الذى يشبه من بعض الجوانب إسماعيل ، والذى « حول الإشراف على زراعة التبغ وتجارته كلها إلى نفر من الرأسماليين الأوربيين لقاء مبلغ سنوى قدره خمسة عشر ألف جنيه استرلينى ، يضاف إليها ربع الأرباح »^(٩١) ، والذى أدخل النفوذ البريطانى بخاصة إلى بلاده ، والذى كان قد قابل في نفس رحلته هو الآخر إلى أوربا صيف ١٨٨٩ جمال الدين الأفغانى ، واصطحبه إلى طهران حيث عاش شبه سجين ، ثم خرج إلى لندن ليندد بالشاه واستبداده وفساده وخيائنه - نقول هذا الشاه الذى رآه أصحاب الرحلة في باريس حيث احتفى به سادته الغربيون ، قد جمع سائر الفضائل : « والشاه جدير بهذه الاحتفالات ، فإنه محبوب في بلاده ، عادل في رعاياه ، محب لخيرهم ، باحث عن راحتهم ، حكم فيهم منذ تسعة وأربعين سنة »^(٩٢) . والطريف أن الشاه سيقتل بيد أحد مریدی جمال الدين الأفغانى ، فيما يقال ، عام ١٨٩٦ ، وهو يستعد للاحتفال بالذكرى الخمسين لارتقائه العرش . ولا شك أن سنوات الاحتلال الإنجليزي السبع قد جعلت حساسية أمين فكرى تجاه استعمار فرنسا لتونس والجزائر والمستعمرات الأفريقية ، التى كان لها أجنحتها في معرض باريس الذى يتحدث عنه « الإرشاد »^(٩٣) - إن هذه السنوات جعلت تلك الحساسية تتضاءل إلى حد الانعدام ؛ فلا كلمة عن خضوع بلد مسلم لسيطرة الغرب المخالف ، بل قبول للأمر الواقع بلا تفكير في ألا يمكن أن يكون الأمر على غير ما هو عليه .

ومع ذلك ، وحيث إن لكل قاعدة استثناء ، وحيث إن الحياة البشرية لا يمكن أن تخضع لقانون الحتمية في كل جوانبها وعلى الدوام ، فإن أمين فكرى يدس سطوراً ، أو هى تنفلت من بير أصابعه ، تلمح فيها انطلاق الشباب (حيث كان عمره لا يزيد عن الثالثة والثلاثين وقت الرحلة) وثمرة التعليم الغربى وثمرة الإقامة في باريس لدراسة الحقوق لسنوات . والمناسبة هى وصف بعض الأمكنة في باريس ، والانطلاق منها إلى تاريخها . فحين يصل إلى مقر إدارة مدينة باريس ، « الأوتيل ده قیل » ، يأخذ في سرد بعض جوانب تاريخ فرنسا الثورى ، ويقول : « فكم أهدمت فيه أناس بالإحراق والقتل والشق بأمر الحكومات الملكية لجرائم سياسية ، وبأمر رجال الثورة أيام الاحتلال »^(٩٤) (ومن الطريف أن كلمة « الثورة » طبع في الأصل « الثروة » ، وربما لم يتصور عامل المطبعة إمكان وجود الكلمة الأولى أ) . وحين يأتى إلى ميدان « الباستيل » ، يتحدث عن السجن الأشهر قبل هدمه ، فيقول : « صارت [سجنه] بعد ذلك يودع فيها من لا ذنب له من الناس إلا معاداته للمقربين أو كراهته للاستبداد والمستبدين ، بمجرد إبراز أمر من الحكومة وبدون أدنى تحقيق ومن غير أن تصدر بالحس أحكام » . « فكان تاريخ استيلائهم [أى الثائرين] عليها (١٤ يوليو سنة ١٧٨٩) مبدأ نحو الاستبداد وقطع آثار الظالمين وفتاحة الإصلاحات الجديدة »^(٩٥) . وحين يأتى إلى « عمود يوليه » ، يأخذ في ذكر من قتلوا في ثورة يوليه سنة ١٨٣٠ ، وهى نفسها التى يصفها الطهطاوى في مقالته الخامسة ، ويصفه قائلاً : « وفوق تاجه صورة من البرونز المذهب تمثل الحرية واقفة على إحدى قدميها ، وبإحدى يديها مصباح التمدن وساليد الثانية سلاسل الاسترقاق مكسورة مهشومة »^(٩٦) .

صاحبنا هذا إخواننا المصريون في الإقدام والهمة والنشاط والخروج إلى البلاد الأوربية ، ابتغاء التجارة والكسب والتفرج عليها ومعرفة عاداتها وأحوالها وتجارها» (٩٨) .

ولا يفوت المؤلف أن يمتنع لمراى درويش يسرقص في جناح المعرض المصرى ، وكان المصريين جميعا على شاكلته (٩٩) ، كما يندم على ما ليس بمصر ويقول في لغة تنم عن الألم الحقيقى حين يقارن الجناح المصرى في معرض باريس بغيره ، « فخالج نفسى استصغاره واحتقار ما فيه بالنسبة إلى ما رأيته من المعارض المتقدمة . . . فإن حكوماتها لما لم تشترك في معارضها شممت الأهلالي عن ساعد الجد والاجتهاد . . . » (١٠٠) . ثم يدعو الأثرياء المصريين إلى فعل مثل ذلك . ويذكرنا هذا التعليق بتعليق آخر يشير فيه أمين فكرى إلى احتفال بمناسبة المعرض الدولى بباريس حضره الملوك والرؤساء ، ويشيد بما لاحظته فيه من « السكينة والوقار ومزيد الاحتشام واحترام بعضهم بعضا نساء ورجالا ، تمنيت لو التزم في اجتماعاتنا الوطنية هذا الحال » (١٠١) .

نظرة عامة :

من نافلة القول إنه كان من الممكن إضافة أبعاد جديدة نقارن من خلالها بين فكرين وحساسيتين وموقفين وعصرين ، بل ربما يكون هناك مجال لوضع هاتين الرحلتين اللتين اخترناهما في إطار أوسع هو رحلات المصريين إلى أوروبا في القرن التاسع عشر ، مع اهتمام برحلة محمود عمر أحد أعضاء الوفد المصرى الذى رافق عبد الله فكرى إلى مؤتمر السويد والنرويج وصاحبه منذ أول يوم إلى يوم العودة ، وأصدر رحلته بعنوان « الدرر البهية في الرحلة الأوربية » ، القاهرة ، ١٨٩١ ، ثم في إطار أوسع وأوسع هو رحلات أهل الشرق عموما ، وخاصة من الشام وتونس ، إلى أوروبا ، وقد عدها البعض لتصل إلى حوالى العشرين (١٠٢) .

إن المنظور الذى استخدمناه في هذا الحديث هو المنظور الأيديولوجى ، أى ماذا يقف وراء كل رحلة من أفكار وقيم . وقد وجدنا أحدهما يهتم بالعلم ويتطلع إليه ويضع ذاته الفردية في أدنى مكان وراء ذاته الجمعية ، ويتمتع بالإخلاص والصدق ويمارسهما ويحياه الأمور من أمام ، واضح النظرة متسقها ، يمارس رؤية التفاصيل وإدراك الكليات سواء بسواء ، ويجاهد في ضبط انبهاره ليحولها إلى إدراك من الخارج لشيء « آخر » ، إدراك لا يغلب فيه الاندهاش على داعى الموضوعية ، ولا الغرابة على داعى الصدق . ورأينا الآخر يرفع بالعلم راية بينما الوظيفة هى عماده وأوراق اعتماده ، وهو في رحلته لا يكاد يهتم بالأفكار وبالغوص إلى المبادئ ، ويتحول عنده ، موظفاً ، الاهتمام بالعلم إلى الاهتمام بالتعليم لإرضاء الناظر وناظر النظار ، وهو يدفع بالسيطرة القومية في أول الكلام ، بينما أواسطه وغايته حديث عن الذات افتخاراً أو دعوة لأهل الثراء من طبقته أو فئته ، وهنا يدخل ما يدخل من عناصر التنافس والمظهرية ما نلمحه من خلال إشارات أمين فكرى إلى ما أنفقوا وما أكلوا وأين سكنوا وإلى صهره ومقابلاتهم ونياشينهم ، وكما قلنا فإنه يظهر ازدواجية في الأغراض وفي الاهتمامات تترواح ما بين الفردية والاجتماعية ، وتتغلب الأولى حتماً ، وكان رفع شعار الثانية ما كان

هذه كلها علامات (٩٢) على لهجة مختلفة تماما عن اللهجة المتوقعة من موظف كبير ابن لموظف كبير في الحكومة الخديوية السنية ، وتذكر بعض ألفاظه (الاستبداد والمستبدون ، بدون أدنى تحقيق ، محو الاستبداد وقطع آثار الظالمين ، الحرية ، سلامس الاسترقاق ، مكسورة مهشومة) بلغة العربيين من طبقة عبد الله النديم . نقول إن هذه نغمة مختلفة ، وهى دليل جديد في نظرنا على ما أسميناه « بازواجية الوعي » عند عبد الله فكرى وأمين فكرى . ومن الطريف أن أمين فكرى يعود إلى « اتزانسه » عند الحديث عن ميدان « الكونكوردي » وأحداث الثورة الفرنسية الكبرى فيه وما شهده من إعدامات ، فيعلق قائلا : « حتى أراد الله بزوال الشدة واطمئنان الحال » (٩٣) . عن مثل هذه الكلمات يرضى الخديو ، وهى تعبر عن لسان حاله .

بلادنا :

حين يرى الطهطاوى أى شيء ، أويكاد ، في باريس يتذكر مقابله في مصر المحروسة ، أى القاهرة ؛ فمصر في قلبه على الدوام (٩٤) .

ولاشك أن أمين فكرى ووالده يتذكرا مصر أثناء رحلتها ، ولكنهما يتذكرا مصر السلطة كثيرا ، وتفتر أحاديثهما عن مصر إلى تلك الحرارة التى نحس بها تتدفق من خلال ثنايا حديث الطهطاوى ، وإن يكن لطول غيابه عن مصر أثر في ذلك ، ومع ذلك فإن شعره مثلاً ، في « التخليص » ومن بعده ، شاهد على مركزية فكرة « الوطن » عنده (٩٥) . وبصفة عامة فإن مواقع ذكر مصر ، في غير المواضع الخديوية ، تنحو المنحى الانتقادي وتفتتح إحلال اتجاه باتجاه وعمل بعمل ، وهذه المواقف الانتقادية تتكرر عند مؤلفين آخرين ومنذ عصر الانطلاقة القومية ١٨٧٨ - ١٨٨٢ .

ومن أظهر هذه المواقف ، التى سنشير إلى بعض منها وحسب كأمثلة ، الدعوة إلى تأسيس الشركات . ولنستمر مع نص الموسيقى والنساء الذى أثبتناه من قبل : « وبينما كنا نجتني ثمرات هذه اللذات ونجتلي مناظر هاتيك المتبرجات إذ وقع نظرى على بناء شركة ليولد . . . فجال في خاطرى في الحال ما قرأته بخصوص هذه الشركة في الدليل هذا النهار ، وأخذت أحدث به رفاقى ، وتبادل الأسف على عدم الاعتناء في بلادنا بأمر الشركات وإهمالها ، مع أنها السبب في الخير ، والأصل في الثروة ، والوسيلة الوحيدة في الغنى والتقدم والتمدن والعمران » (٩٦) .

وهناك كذلك الدعوة إلى النشاط ونبذ الكسل : « فكأن وجود الإنسان في هذه البلاد يكسبه النشاط وسرعة الحركة والحرص على الوقت وحسن استعماله وعدم ضياعه بمجرد استنشاقه هواءها الذى جعل أهلها يجدون ويمتهدون ويهتمون في مصالحهم . . . فهم أعرف الناس بقيمة الوقت وعدم صرفه في البطالة والكسل ومالا يغنى » (٩٧) .

وهناك الدعوة إلى الإيجابية التجارية و« عبور البحر » ، حيث يذكر أمين فكرى قصة تاجر عطور مصرى حقق نجاحا في المعرض الدولى بباريس بعد أن كان قد اشترك في معارض سابقة في بلاد مختلفة ، وأصبح محله في المعرض ملتقى المصريين : « فيا حبذا لو اقتفى أثر

مظهراً لجماعة ، وهو لا يهتم إلا بذاته المحدودة ، الأول يدرك ويتكلم بعقل العالم ولسانه ؛ والثاني يرى ويتحدث بعين المتفرج وآهات تعجباته ، وكأنه يقول : افعل مثلي (إن كنت قادراً !) وتمتع ، بينما كان لسان حال الأول : لقد رأيت لك وفكرت لك من أجل خيرنا المشترك ، ولقد ذهبت لأرجع إليك ، ولا شك أن لسان حال الثاني يقول : ذهبت وليتني لا أعود .

إلا للتغطية ، وهو لا يرى في أوروبا إلا المناظر والمفاخر ، ويرى ذلك كله في تفاصيل جزئيات ؛ إنه حقاً لا يدرك غير الأشياء ، ويمكن أن نقول إن حساسيته الأعمى العامة ، انتساباً إلى ديار الإسلام ، تكاد أن تتبدل هي الأخرى ، وهو لا يعلق على المغايرة بين ديار الغرب وديار الإسلام ، ولا على احتلال فرنسا للجزائر وتونس . إن أحدهما « أنا » قد انفتحت لتكون باختيارها وإلزامها الذاتي « نحن » بينما الآخر يمثل



مركز تحقيق تكاملي علوم إسلامي

الهوامش

- (١) ١٨٤٩ ، في « أصول الفكر العربي الحديث عن الطهطاوي » ، للدكتور محمود فهمي حجازي ، ١٩٧٤ . ونشر إلى صفحات الكتاب الأصل كما هو وارد على هامش الطبعة التي يحتويها هذا الكتاب .
- (١٤) « تخلص الإبريز في تلخيص باريز » ، ص ٣ ، وراجع كذلك ص ٢١ .
- (١٥) حول حياة الطهطاوي ، راجع كتابنا « العدالة والحرية » ، ص ٢٣ - ٣٤ ، ص ١٠٥ - ١٠٧ .
- (١٦) « التخليص » ، ص ١٥٢ ، ١٦٣ .
- (١٧) نفسه ، ص ١٧ .
- (١٨) نفسه ، ص ١٦٦ - ١٦٧ .
- (١٩) « الإرشاد » ، ص ٧٦٠ - ٧٦١ .
- (٢٠) نفسه ، ص ٧٦٠ .
- (٢١) نفسه ، ص ٧٩٧ - ٨ .
- (٢٢) « التخليص » ، ص ٤ مرتين .
- (٢٣) « الإرشاد » ، ص ٧٦٠ ، ص ٩٢ .
- (٢٤) « التخليص » ، ص ٣ - ٤ .
- (٢٥) انظر دعاء رفاعة أن يوقف الله بهذا الكتاب « من نوم الغفلة سائر أعم الإسلام من عرب وعجم » ، ص ٥ .
- (٢٦) نفسه ، ص ٧ ، والتفصيل ص ١٨٨ .
- (٢٧) « الإرشاد » ، ص ٨ .
- (٢٨) نفسه ، ص ٨ - ٩ .
- (٢٩) « التخليص » ، ص ١٦٦ .
- (٣٠) ذاته ، ص ٤ - ٥ .

- (١) حول قراءة النص ، راجع الطريقة التي اتبعناها في كتابنا « العدالة والحرية في فجر النهضة الحديثة » ، سلسلة « عالم المعرفة » ، الكويت ، يونيو ١٩٨٠ .
- (٢) يقصد كتابها نفسه .
- (٣) « إرشاد الألبا إلى محاسن أوروبا » ، ص ٧٦٠ .
- (٤) كان على مبارك وقتها ناظراً للمعارف العمومية ، ورياض ناظراً للنظار (ونلاحظ أن أمين فكري يستخدم تعبير « رئيس وزراء الخديوية المصرية » ، ص ٧٥٩ ، وقارن د. يونان ليب رزق ، « تاريخ الوزارات المصرية » ، ١٩٧٥ ، ص ١٢٣) .
- (٥) جرجي زيدان ، « تاريخ آداب اللغة العربية » ، بمراجعة د. شوقي ضيف ، الجزء الرابع ، دار الهلال ، ص ٢١٨ .
- (٦) لويس شيخو ، « الآداب العربية في القرن التاسع عشر » ، الجزء الثاني ، ص ٨٥ .
- (٧) عباس محمود العقاد ، « شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي » ، ١٩٣٧ ، ص ٧٩ .
- (٨) د. علي بركات ، « تطور الملكية الزراعية في مصر ... » ، ١٩٧٧ ، ص ٥٠٨ .
- (٩) عباس العقاد ، المصدر المذكور ، ص ٨٢ - ٨٣ .
- (١٠) شيخو ، المصدر المذكور ، ص ٨٦ .
- (١١) المصدر نفسه .
- (١٢) جرجي زيدان ، المصدر المذكور ، ص ٢٦٤ .
- (١٣) نعتمد على النص المحقق ، اعتماداً على طبعة « التخليص » الثانية سنة

- (٣١) والإرشاد ، ص ٨ .
 (٣٢) والتخليص ، ص ٦ .
 (٣٣) والإرشاد ، ص ٢٧ .
 (٣٤) راجع مثلاً في «الإرشاد» ، ص ٦٥ ، ٧٩ ، ٨٨ ، ... ، وانظر نص ص ٥٧ الذي سنأتى به بعد قليل .
 (٣٥) هذا هو عدد أمين فكرى (ص ٢٨) ، ولكنه يقول إنهم سافروا يوم ٢١ يوليو وعادوا يوم ٢٥ سبتمبر ١٨٨٩ م . وهو ما يجعل عدد أيام الرحلة ستة وستين يوماً .
 (٣٦) «الإرشاد» ، ص ١٩٠ وما بعدها .
 (٣٧) نفسه ، ص ٢٠١ .
 (٣٨) نفسه ، ص ٥٩٥ - ٦٠٧ ، ص ٦٠٧ .
 (٣٩) نفسه ، ص ٥٩٦ وما بعدها .
 (٤٠) نفسه ، ص ٧١٢ وما بعدها .
 (٤١) نفسه ، ص ٥٦ - ٥٧ .
 (٤٢) انظر مثلاً ص ٤٨ - ٥٠ ، ٥٧ ، ٦٧ ، ٥٦٨ ، ٦٠٥ - ٦ ، ٧٠١ - ٢ ، ٧٩٥ ، ٧٤٦ .
 (٤٣) نفسه ، ص ٤٣٦ .
 (٤٤) نفسه ، ص ١٠٠ . وفى المعنى نفسه قصيدة له « فى المجون » يذكرها العقاد ، المرجع المذكور ، ص ٨٣ ، ويبدو أنها قيلت فى أثناء رحلة باريس ، ومنها :
 وهيناء من آل الفرنج حجابها
 على طالى معروضها فى الهوى سهل
 تعلقتها لا فى هواها مراقب
 بخاف ولا فيها على عاشق بخل
 إذا أبصرت من ضرب باريس قطعة
 من الأصفر الإبريز زلت بها النعل
 (٤٥) نفسه ، ص ٩٨ .
 (٤٦) نفسه ، ص ٩٩ - ١٠٠ .
 (٤٧) نفسه ، ص ٤٩ .
 (٤٨) نفسه ، ص ٥٧ .
 (٤٩) راجع الأرقام فى :
 Anouar Abdel— Malek, Ideologie et renaissance nationale
 Paris, 1969, pp. 337 — 326.
 (٥٠) والتخليص ، ص ٣٥ .
 (٥١) نفسه ، ص ٣٧ .
 (٥٢) نفسه ، ص ٣٩ .
 (٥٣) نفسه ، ص ٥٥ .
 (٥٤) نفسه ، ص ٥٦ .
 (٥٥) المصدر نفسه .
 (٥٦) نفسه ، ص ٥٩ .
 (٥٧) نفسه ، ص ٥ .
 (٥٨) نفسه ، ص ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ - ٩ .
 (٥٩) نفسه ، ص ٥ .
 (٦٠) نفسه ، ص ٩ .
 (٦١) نفسه ، ص ٧ .
 (٦٢) نفسه ، ص ٥٨ .
 (٦٣) نفسه ، ص ١٢٩ - ١٣٠ .
 (٦٤) نفسه ، ص ١٣٠ .
 (٦٥) نفسه ، ص ٥٧ .
 (٦٦) نفسه ، ص ١٩ ، ١٢٨ .
 (٦٧) نفسه ، ص ١٤ - ١٥ .
 (٦٨) نفسه ، ص ١٩ .
 (٦٩) نفسه ، ص ٧ .
 (٧٠) «الإرشاد» ، ص ٣ - ٤ .
 (٧١) «التخليص» ، ص ١٥٣ - ١٥٨ ، ١٦٦ - ١٦٧ .
 (٧٢) نفسه ، ص ٣ .
 (٧٣) نفسه ، ص ٦٦ - ٦٨ .
 (٧٤) نفسه ، ص ٣٣ ، وراجع كذلك ص ٤٠ .
 (٧٥) «الإرشاد» ، مثلاً ص ٦٧٧ ، ٢٢٩ ، ٣٢٠ ، ٦٠١ ، ٦٥٥ - ٦٦٢ ، ٧٤٣ ، ٧٦٠ ، ٧٧٥ ، ...
 (٧٦) نفسه ، ص ٦٧٤ - ٧٠٠ .
 (٧٧) نفسه ، ص ١٣ وما بعدها .
 (٧٨) نفسه ، ص ٤٠ - ٤١ .
 (٧٩) نفسه ، ص ٧٤٦ - ٧٤٧ .
 (٨٠) «التخليص» ، ص ٢ .
 (٨١) راجع فهرس «الأديان» فى كتاب د. محمود فهمى حجازى المذكور ، ص ٥١٠ .
 (٨٢) «التخليص» ، ص ٨ .
 (٨٣) نفسه ، ص ٢١ .
 (٨٤) راجع كتابنا ، العدالة والحرية ، فصل الطهطاوى بعامة .
 (٨٥) «الإرشاد» ، ص ٤٦ .
 (٨٦) كارل بروكلمان ، تاريخ الشعوب الإسلامية ، الجزء الرابع ، الترجمة العربية ، بيروت ، ١٩٥٠ ، ص ١٧٢ .
 (٨٧) «الإرشاد» ، ص ١٣٧ .
 (٨٨) نفسه ، ص ٤٠٨ ، ٤١٤ .
 (٨٩) نفسه ، ص ١٤٦ .
 (٩٠) نفسه ، ص ١٤٧ .
 (٩١) نفسه ، ص ١٤٧ - ٨ .
 (٩٢) راجع كذلك حديثه عن النظام البرلمان الإنجليزى ، ص ٤٩٧ - ٤٩٩ .
 (٩٣) نفسه ، ص ١٥٦ . وهناك صفحات ينطلق فيها أمين فكرى «صادقاً» حين يقدم سطوراً جيدة عن حياة الطلاب ، التى عرفها جيد المعرفة هو نفسه ، فى الحى اللاتينى بباريس ، وتتضمن حديثاً عن الحرية فى هذا الإطار ، ص ١٤٢ - ١٤٣ .
 (٩٤) راجع مثلاً فى «التخليص» ، ص ١٤٦ ، ١٤٨ ، ١٥٥ ، ١٥٨ ، ١٦٦ ، ١٦٩ ، ٢٠٢ ، وغيرها كثير .
 (٩٥) راجع ديوان «رفاعة الطهطاوى» ، جمع ودراسة د. طه وادى ، ١٩٧٩ .
 (٩٦) «الإرشاد» ، ص ٥٧ .
 (٩٧) نفسه ، ص ٦٨ - ٦٩ ، وراجع ص ١٢٧ ، ٧٤٨ - ٧٤٩ .
 (٩٨) نفسه ، ص ١٣٠ - ١٣٢ .
 (٩٩) نفسه ، ص ٢٣٢ - ٣ .
 (١٠٠) نفسه ، ص ٣٧٥ - ٣٧٦ .
 (١٠١) نفسه ، ص ١٦٩ .
 I. Abu— lughd, Arab Rediscovery of Europe, Princeton, 1963, p. 71— 73,
 ومن هذه الرحلات العشرين ثمانية مصرية .

المسرح

بين النظرية الدرامية

والنظرية الفلسفية

نهاد صليحة

١ - إن الدارس لتاريخ الأدب والمسرح لا يمكنه أن يكون صورة سليمة متكاملة عن التيارات والمذاهب الأدبية/ المسرحية المختلفة ، والنظريات النقدية التي قنت لها ، إلا إذا ألم أيضا بالمذاهب والمفاهيم الفلسفية التي زاملتها ، بل مهدت لها الطريق .

لقد ارتبطت الفلسفة دائما بالمسرح منذ نشأته وعلى طول تاريخه . وكان أول من كتب عن فن المسرح ونظيره في الغرب هو الفيلسوف اليوناني أرسطو في كتابه فن الشعر ، الذي أرسى قواعد النظرية الدرامية ، التي سادت وشكلت ملامح المسرح الغربي في أوروبا حتى القرن العشرين .
فلسفة أرسطو ونظرية الدراما :

والنظرية الأرسطية في الدراما لا تنفصل عن فلسفة أرسطو في تفسير الوجود ، بل تنبع منها بصورة مباشرة ، وتخدم الهدف نفسه الذي من أجله طرح أرسطو تصوره للوجود ؛ فلم تكن فلسفته مجرد بحث موضوعي غير مغرض في الحقيقة والوجود ، بل كانت طرحا - على مستوى الوعي أو اللاوعي - لتصور نظري ، أو رؤية للعالم ، تتضمن تأصيل نظام سياسي واجتماعي وأخلاقي معين .

إن فلسفة أرسطو تفترض جوهرًا ثابتًا للوجود ، يسعى إلى تحقيق نفسه من خلال المادة ، ويفرض القوانين التي تحكم تطور هذه المادة وتغيرها ، ويمثل اكتماله الغاية والهدف للوجود . وفي هذا يعد التصور الفلسفي الأرسطي للكون امتدادا للتصور الأفلاطوني ، الذي يرى في عالمنا المحسوس انعكاسا منوعا وباهتا وزائلا لأفكار مطلقة أبدية ، يستطيع الإنسان أن يستشفها عن طريق الفكر المجرد . وتعليقا على التشابه بين رؤية أرسطو للعالم ورؤية أفلاطون يقول إدوارد زيلر : « لم ينجح أرسطو في أن يتحرر تماما من النزعة الأفلاطونية في طرح الأفكار المثالية بوصفها فرضية أساسية في فلسفته . إن مأسماه «بالأشكال» كان له - شأنه في ذلك شأن مأسماه أفلاطون «بالأفكار المثالية» - وجود ميتافيزيقي منفصل عن العالم المحسوس ، وله القدرة على تحديد أشكال جميع الكائنات والتحكم في مسار كل منها^(١) . فالبرغم من أن أرسطو رفض مبدأ فصل الجوهر أو الفكرة عن الوجود المادي المحسوس ، ورأى أن أي كائن مادي يحمل في داخله جوهره المثالي الذي يسعى إلى التحقق الكامل من خلال الوصول بهذا الكائن إلى الشكل الأمثل ، فإن افتراضه لجوهر ثابت مثالي يحكم تطور الكائنات ، بما فيها الإنسان ، والتنظير السياسي والأخلاقي الذي بناه على هذا الافتراض ، نقل مركز الثقل من الفعل الواعي ، الإرادي ، المتغير في الإنسان إلى مبدأ مسبق ، يقنن ويفسر ما يطرأ عليه من تغير . لقد جعل أرسطو كل شيء في الكون يتحرك نحو غاية مسبقة محسوبة ، لا دخل للإنسان فيها ، وعليه أن يطيع قوانينها المطلقة . ومعنى هذا أن أرسطو - مثله في ذلك مثل أفلاطون - قد سعى من خلال فلسفته إلى تأكيد أهمية البعد المطلق الثابت في التجربة الإنسانية ، وإن كان قد وضعه داخل العالم المحسوس ، ولم يفصله عنه فصلا كاملا كما فعل أفلاطون . لقد حاول كلاهما تحويل النظر عن التجربة الإنسانية في نسبتها ، وتغيرها ، وارتكازها على الفعل الإرادي ، إلى بعد مثالي تحكمه قوانين مطلقة لاسلطان للإنسان عليها ، وعليه فقط أن يدركها ويطيعها .

العابرة ، المتغيرة ، في حين يرصد الأدب الجوهر ، أى الأنماط العالمية المتكررة ، والقوانين الثابتة في التجربة الإنسانية ، ويبلور القيم التي تفرزها هذه الأنماط والقوانين . فالأدب - في رأيه - يستخلص القوانين الثابتة ، والقيم المطلقة ، من خلال فحصه للتجربة الإنسانية في عوارضها وعشوائيتها ومتغيراتها التاريخية ، ثم يعيد صياغة هذه القيم بصورة مؤثرة وفعالة في عمل فني ، يخصص هذه القيم والقوانين ويحسدها ، ويربطها بمعاناة وتجربة فردية محسوسة . ومعنى هذا أن الأدب يحاكي الواقع الإنساني بهدف ترسيخ مفهوم وتصور فلسفي لهذا الواقع ، مينا حدوده ، ومساره ، وقيمه ، وقوانينه .

وهكذا جعل أرسطو من الأدب تابعا للفلسفة ، أو وسيلة لتلقي النظرية الفلسفية إلى العامة ، الذين قد لا يملكون القدرة على التفكير الفلسفي المجرد ؛ بمعنى أن نظريته في الأدب والدراما ماهي في حقيقة الأمر إلا نظريته في توظيف الدراما لخدمة تصور فلسفي ، يرسخ بدوره تصورا اجتماعيا سياسيا أخلاقيا معاً .

استمرار سيطرة النظرية الأرسطية

على الدراما في العصور الوسطى وعصر النهضة :

وبرغم ظهور تيارات فلسفية عدة بعد أرسطو ، فإن نظريته في الدراما - التي تقول بأن الفن محاكاة للواقع بغرض كشف القوانين الخفية وترسيخها ، تلك القوانين التي تحكم هذا الواقع - هذه النظرية ظلت مهيمنة على المسرح . وفي تصوري أن استمرار سيطرة النظرية الأرسطية في مجال الشعر والدراما يرجع إلى أن معظم التيارات الفلسفية المؤثرة التي جاءت بعده لم تأت في جوهرها بما يختلف اختلافا جذريا عن فلسفته ؛ فكلها ركزت على دور الإنسان التأملي في استشفاف حقيقة مطلقة ثابتة خارج حدود الفعل الإنساني ، والتجربة الإنسانية ، والواقع التاريخي المتغير ، وعلى ضرورة التزامه ببطاعة القوانين والقيم التي يملئها هذا الإدراك المقنن .

وعلى سبيل المثال ، لم يكن ثمة تعارض بين الإطار الفلسفي الأرسطي الذي أفرز نظريته في الأدب والدراما ، وإطار الفلسفة الدينية المسيحية على اختلاف مذاهبها ؛ فكلاهما يقوم على افتراض قوانين أزلية ثابتة ، تحكم الوجود وتحدد مساره نحو غاية معينة ، بصرف النظر عن الإنسان . مثلا : لقد تأثر الفيلسوف المسيحي (القديس طوما الإقويني) في القرن الثالث عشر تأثرا كبيرا بفلسفة أرسطو ، التي كانت قد أصبحت معروفة في أوروبا حينذاك ، وافترض صحة النظرية الأرسطية في صورة العالم الطبيعي ، وفي تفسير الظواهر الطبيعية . كذلك أخذ (الإقويني) عن أرسطو الكثير من أفكاره في الأخلاق والسياسة ، وفي حين جعل (أرسطو) غاية الإنسان العليا هي الاستغراق في التأمل الفلسفي للوجود ، ودحض قيمة العمل ، إذ جعله عائقا لهذا التأمل ، وجهدا لا يقوم به إلا العبيد ، جعل طوما الإقويني غاية الإنسان الوصول إلى لمحة قدسية للخالق .

لقد اتخذ (طوما الإقويني) من فلسفة (أرسطو) إطارا حاول من خلاله إثبات العقيدة المسيحية إثباتا فلسفيا ؛ أى أن فلسفة (طوما الإقويني) هي في حقيقة الأمر فلسفة أرسطو بعد تعديلها ببعض الشيء لتخدم الدعوة إلى المسيحية .

ويسبب استمرار النظرة الأرسطية لدى الفلاسفة المسيحيين أمثال

وحتى يتضح لنا التوظيف الاجتماعي والسياسي للفرضيات الفلسفية لدى كل من أفلاطون وأرسطو علينا أن نذكر أن فلسفة أفلاطون - التي تتلمذ عليها أرسطو - نشأت بوصفها رد فعل طبيعي ضد فلسفة (بروتاجوراس) التشكيكية ، التي شاعت آنذاك ، والتي كانت تنادي بأن الإنسان هو مقياس كل شيء ، وما ترتب عليها من شيوع فكرة نسبية القيم والحقيقة . لقد أدى شيوع هذه الفلسفة إلى اهتزاز القيم والمبادئ التي كانت تحكم السياسة والأخلاق في المجتمع حينذاك ، ومثلت هذه الفلسفة خطرا شديدا على النظام السائد ، وحدثت بأفلاطون إلى استغلال علوم الرياضيات التي ازدهرت في عصره لخلق نظرية فلسفية تفسر الوجود تفسيراً يؤكد وجود قوانين أزلية مسبقة ، ومطلقة ، وثابتة ، تمل قيم الإنسان وساركة . وتعليقا على فلسفة «أفلاطون» في علاقتها بالفيلسوف بروتاجوراس والسفسطائيين يقول برتراند راسل :

«إن كراهية أفلاطون للسفسطائيين يمكن ردها إلى تميزهم الفكري ؛ فالبحث الكامل عن الحقيقة يتطلب من الباحث أن يتجاهل النتائج الأخلاقية التي قد تنجم عن بحثه . والبحث لا يمكنه التكهن مقدما بما إذا كانت الحقيقة التي سيكتشفها صالحة أو غير صالحة لمجتمع ما . لقد كان السفسطائيون على استعداد لتتبع الحقيقة أينما قادتهم ، بصرف النظر عن أية نتائج أو اعتبارات . . . أما أفلاطون ، فكان همه الأول هو الدعوة إلى نظريات من شأنها - في رأيه - أن تفود إلى الصلاح . وهو لذلك نادرا ما يلتزم بالأمانة الفكرية ؛ فهو عادة ما يحكم على صدق فكرة من الأفكار أو زيفها وفق النتائج الاجتماعية التي قد تترتب عليها . وحتى في هذا فهو لا يلتزم بالأمانة والصدق ؛ إذ إنه كثيراً ما يتظاهر بأنه يناقش ويقيم فكرة من أفكاره الفلسفية وفق قواعد منطقية نظرية موضوعية ، في حين أنه - في حقيقة الأمر - يحاول أن يلوى عنق المناقشة بحيث يعطي الفكرة بعدا أخلاقيا ، ويثبت أنها تؤدي إلى الصلاح . لقد أدخل أفلاطون هذه الآفة إلى الفلسفة ، ولم تتخلص الفلسفة منها بعد . . إن الخطأ الشائع الذي يقع فيه الفلاسفة منذ أفلاطون هو أنهم كلما اضطلعوا بالبحث الفلسفي في مجال القيم الأخلاقية افترضوا مسبقا النتيجة التي يجب أن يؤدي إليها البحث»^(٢). وعادة ما تكون هذه النتيجة - وهذا ما يقوله (راسل) ضمنا وإن أغفله صراحة - عادة ما تكون في خدمة نظرية اجتماعية سياسية أخلاقية ، موروثة أو جديدة .

لقد طرح أفلاطون نظريته الفلسفية المفرطة في المثالية تأصيلا فكريا منه لنظام اجتماعي سياسي أخلاقي معين - ذلك النظام الذي حاول أن ينظر له في جمهوريته الفاضلة . ويشارك أرسطو مع أفلاطون في الغاية نفسها من طرح نظريته الفلسفية . ويتكشف هذا بوضوح في نظريته السياسية التي فضلت نظام الحكم الملكي والأرستقراطي على النظم الأخرى ، وفي نظريته في الأخلاق ، التي لا يمكن أن تتحقق إلا في مثل نظام اجتماعي يعتمد على وجود طبقة العبيد . كذلك يتكشف هذا في نظريته الأدبية ، التي نبعت بصورة مباشرة من نظريته الفلسفية .

لقد فرق أرسطو - في ضوء رؤيته الفلسفية - بين الأدب والتاريخ ، وحدد من خلال هذا التفريق وظيفة الأدب والدراما . فالتاريخ - وفق رأي أرسطو - يسجل الواقع في تفاصيله الظاهرة ،

للتلازم نفسه بين ما يشبه جوهر الرؤية الفلسفية الأرسطية ، وجوهر النظرية الأرسطية في وظيفة الدراما والفن بعامه .

النظرية الأرسطية والتيار الكلاسيكي في عصر التنوير :

فلذا نظرنا إلى التيار الكلاسيكي في إنجلترا وفرنسا إبان القرنين السابع عشر والثامن عشر وجدنا خلف هذا التيار العقلائي المحافظ فنا وفكرا ونظاما سياسيا (نيوتن في إنجلترا وديكارت في فرنسا) . لقد آمن كلاهما - واحد عن طريق العلم التجريبي والآخر عن طريق التفكير التجسدي - بأن الوجود جميعه يعتمد على قوانين منضبطة ، ومحكمة ، وثابتة ، هي قوانين الطبيعة ، أو الله ، أو العقل ؛ وكلها قوانين مطلقة وثابتة . وفي ظل هذا الفكر لم يكن غريبا أن تدعو النظرية الدرامية آنذاك إلى محاكاة هذا الوجود المنظم محاكاة موضوعية دقيقة ، وفق طريقة القدماء وقوانينهم التي اكتسبت شرعية المطلق .

لقد أسهم فلاسفة القرنين السابع عشر والثامن عشر في نقل فكرة ثبات القانون من مجال التفكير الفلسفي في الوجود إلى مجال التشريع الاجتماعي والسياسي ، وذلك عن طريق تجاهلهم الواعي لعلاقة القيم بالواقع التاريخي المتغير للإنسان ، وعن طريق محاولتهم الواعية لبناء نظام أخلاقي مطلق ، يعتمد على تنظيمهم لقوانين الوجود . وقام النقاد الكلاسيكيون الجدد أيضا بسحب فكرة القانون الثابت إلى مجال الدراما ، وقالوا : مادامت قوانين أرسطو هي تلخيص القواعد التي اتبعتها القدماء في إنتاج أدب مسرحي عظيم ، إذن لا ينبغي الحيد عنها ، بل إن الالتزام بها وحدها لكفيل بإنتاج أدب مسرحي عظيم . وكما أن قوانين الوجود لا تتغير ، فكذلك قواعد الفن لا تتغير ، وإلا عمت الفوضى .

وقد يرى قارىء بأن ربط (ديكارت) بأرسطو فيه بعض التعسف ؛ فقد رفض (ديكارت) غائية أرسطو ، أى قوله بأن كل مافي الطبيعة يمشى نحو غاية معنوية أخلاقية مسبقة ، فيها اكتمال جوهره وجوهر الوجود . وقال (ديكارت) بأن ادعاء الأرسطيين القدرة على كشف الغاية المعنوية التي تحكم حركة الوجود المادى هو نوع من الكفر ؛ إذ إنهم ينسبون لأنفسهم قدرة لا تتوافر إلا للمخالق . قد يقول قارىء هذا عن حق ، ولكن (ديكارت) - برغم ذلك - يشترك مع (نيوتن) في التأكيد في فلسفته لفكرة القانون الثابت المحكم وراء الوجود المادى ، وإن امتنع عن إعطائه تفسيراً دينياً . كذلك يشترك (ديكارت) مع أفلاطون في فصله الفكر عن الوجود المادى ، بمعنى : أصبح أتباعه يصورون وحدة المادة والفكر في العالم برغم انفصالها الجذري على أنها معجزة من معجزات الله . وسواء أدرك (ديكارت) دلالة فلسفته بالنسبة للإنسان أو المجتمع أو الفن أم لا ، فالنتيجة النهائية الفلسفية هي فصل الواقع المادى للإنسان عن عقله وفكره ، ودحض أهمية الفعل الإنسانى ؛ أى أن الهدف النهائى لفلسفته يشترك مع فلسفة كل من أفلاطون وأرسطو في كونه دعوة إلى تأمل الفكر الإنسانى والوجود في انفصال تام عن الفعل الإنسانى .

وقد كان من أثر فرض القواعد الكلاسيكية على المسرح في كل من فرنسا وإنجلترا في عصر التنوير أن نتج فن مسرحى كان في أفضل صوره - كما نجدها عند (راسين) و(كورن) - عرضاً لحياة

(الإقويى) وغيره ، لم تكن هناك حاجة إلى تغيير النظرية الأرسطية في الدراما لدى النقاد والمنظرين لهذا الفن ، بل إن هذه النظرية أخذت في الازدهار والانتشار حتى بلغت حد التقديس في المذهب الكلاسيكي في عصر التنوير . وحتى في بداية عصر النهضة ، وبرغم عوامل التغيير والثورة ، وتغير صورة العالم بسبب الاكتشافات العلمية ، وبرغم بداية انتشار اللغات القومية بدلا من اللاتينية ، وبداية ظهور المسرح الشعبى بعيدا عن الكنيسة في عدد كبير من بلاد أوروبا ، وبرغم محاولة بعض الكتاب الثورة على بعض القواعد الأرسطية - مثل وحدات الزمان والمكان والحدث ، التي أكدها النقاد في تفسيرهم لنظرية أرسطو في ذلك الوقت - برغم ذلك كله ظلت التراجيديا الكلاسيكية هي الشكل الدرامى الوحيد الذى يحظى باحترام النقاد والمثقفين ، بل إن المسرح كان كلما تعرض للهجوم من قبل رجال الدين بوصفه منافيا للأخلاق ، هب المثقفون للدفاع عنه متسلحين أساسا بأفكار أرسطو وفلسفته ونظريته - كما فعل (سير فيليب سيدنى) في إنجلترا في مقالته الشهيرة «دفاع عن الشعر» . إن (سير فيليب سيدنى) في هذا الدفاع يدين المسرح الإليزابيثى في عصره لعدم التزامه بالقواعد الأرسطية ، ويرى في هذا سبب انهياره الفنى والأخلاقي ، ويدافع في الوقت نفسه عن الشاعر بوصفه نبيا ومعلما ، مؤكدا ارتباط الأدب والمسرح «المحترم» - أى مؤسسة الأدب الرسمى - بالمؤسسة الدينية التي كانت بدورها ترتبط ارتباطا وثيقا بالمؤسسة السياسية . ويرى (سير فيليب سيدنى) في الأدب - حاذيا حذو أرسطو - درجة من درجات الفلسفة ، وأن وظيفته هي تلقين المبادئ الأخلاقية والنظرية الفلسفية للعامه . وكثيرا ما ردد الكتاب والمثقفون في ذلك العصر - ومن بينهم الكاتب المسرحى الشهير (بن جونسون) - مقولة (هوراس) الشهيرة في قصيدته «فن الشعر» ، التي شبه فيها الفن بطبقة السكر التي تجعل المرء يتقبل ويستسيغ الدواء الناجع - أى الدرس الأخلاقى .

إن دراما عصر النهضة - باستثناء الدراما الشعبية التي يمكن أن ندرج ضمنها «الكوميديا ديلارق» الإيطالية في صورتها الفجة ، وبعض مسرحيات شكسبير ومعاصريه - تعبر في مجموعها عن وظيفة الدراما كما رآها (أرسطو) ، وهي محاكاة الواقع بغرض استخلاص القوانين الثابتة خلف الظواهر النسبية العارضة وترسيخها .

ويستعرض فلفجانج كليمن في كتابه القيم «التراجيديا الإنجليزية قبل شكسبير» عددا كبيرا من التراجيديات التي كتبت إبان عصر النهضة ، ويصل إلى ملحوظة مهمة ، هي أن الشكل الفنى في هذه التراجيديات يتميز بانفصال حاد بين الحكمة والشخصيات والأحداث من جهة ، والخطب والمونولوجات التي تحوى المواعظ الفلسفية والأخلاقية من جهة أخرى^(٣) . وكان هذه التراجيديات التي تأثرت بأرسطو عبر مسرحيات الكاتب الرومان (سينيكا) قد جاءت لتؤكد بطريقة فجأة مبدأ مهما في النظرية الأرسطية ، هو انفصال القيم الأخلاقية المطلقة ، والرؤية الفلسفية للإنسان والعالم ، عن واقع الفعل الإنسانى ؛ فمهما تغيرت الشخصية وطبيعة الصراع وظروفه ، تظل الحكمة الفلسفية ثابتة لا تتغير من مأساة إلى أخرى .

وفي معظم التيارات الفلسفية التي تبعت ظهور المسيحية في أوروبا ، والتي أثرت تأثيرا عميقا في الأدب والمسرح ، نلمح تكرارا

الرومانسيون من (جان جاك روسو) - إلى جانب أفكاره عن العدل والمساواة بين البشر - فكرة أن الإنسان فطر على حب الخير . ولذلك فالعودة إلى الطبيعة عند الرومانسيين هي العودة إلى المطلق أو الخالق من ناحية ، وهي عودة أيضا إلى منابع الخير الفطرية في البشر ، التي تطمسها الحضارة والمجتمع ، من ناحية أخرى .

كذلك تأثرت النظرة إلى الشعر بجميع فروعها ، ومنها الدراما بطبيعة الحال - التي ارتبطت دائما بالشعر - بالفلسفة المثالية الألمانية ، التي نادى باستقلال الشعر الذاتي عن الواقع ، وجعلت منه نشاطا روحيا خلاقا ، يتوصل إلى جوهر الوجود أو روحه عن طريق ملكة الخيال . ومعنى هذا أن الفن - وفقا لهذه النظرة - لم يعد محاكاة وتقليدا وفقا لقواعد عالمية موروثة ، بل نشاطا حرا خلاقا . وبرغم ذلك التغيير في توصيف الفن (بأنه نشاط عضوي خلاق قائم بذاته ، ومستقل عن الواقع ، وفوق الحياة ، بدلا من محاكاة آلية وفق قواعد ثابتة لها صفة العالمية ، ومن ثم ترتفع فوق متغيرات الواقع) فإننا نجد أن الرومانسيين يشتركون مع المذهب الكلاسيكي ومع أرسطو في الافتراض الفلسفي الأساسي ، ومن ثم في وظيفة الفن . فعلى الرغم من أن الرومانسيين يصفون الفن بأنه نشاط روحي خلاق قائم بذاته ، فإن هدفه النهائي هو استكشاف بعد روحي ، أو حقيقة غيبية ، خارج حدود الواقع . ولا يكاد الرومانسيون في هذا يختلفون عن الكلاسيكيين ؛ فكل من المذهبين يفترض وجود حقيقة ثابتة خلف أستار المتغيرات الواقعية ، وكل منهما يوظف الفن لاكتشاف هذه الحقيقة وتأملها وإقناع العامة بها .

وتعليقا على هذا يقول (بيتر بورجر) : « بالرغم من الاختلافات الكثيرة بين المذهب الكلاسيكي والنظرية الجمالية التي تنادى باستقلال العمل الفني بذاته عن أي شيء خارجه (وهي النظرية الرومانسية) ، فإن كلتا النظريتين تخدم الهدف نفسه ، وتؤدي الوظيفة نفسها ، وهي فصل العمل الفني عن الواقع بوصفه جزءا من عالم مثالي فوق الحياة »^(٧) . وهذا معناه أن المذهب الكلاسيكي والمذهب الرومانسي يرتكزان على قاعدة فكرية واحدة ، هي نظرة جمالية مثالية ، تفصل الفن عن الحياة . ولا عجب إذن أن نجد شاعرا وناقدا رومانسيا هو (كوليردج) ، يردد فكرة أرسطو عن الجوهر الثابت في المادة المتغيرة حين يقول : « إن الطبيعة كما يراها الشاعر بصفة خاصة ترمز إلى حياة الإنسان الروحية ، ومن ثم ترمز أيضا إلى تلك الحقيقة العلوية التي تتواصل معها روح الإنسان في لحظات الصفاء »^(٨) .

إننا إذا قارنا فلسفة (روسو) و(سبينوزا) و(شيلنج) و(كوليردج) - وغيرهم من الفلاسفة المثاليين - بفلسفة أفلاطون وتلميذه أرسطو وجدنا أن كل الاختلافات الشكلية واللغوية الكثيرة فيما بينهم تخفى اشتراكا في جوهر الرؤية . فالطبيعة الظاهرة لدى (روسو) و(سبينوزا) و(شيلنج) و(كوليردج) هي مظهر أو رمز لوجود مطلق ، أي تجسيد لبعد ميتافيزيقي . إن الافتراض الأساسي عند هؤلاء الفلاسفة والمفكرين جميعا واحد إذن : قد يسميه (أفلاطون) عالم الأفكار المثالية ، ويفصله عن المادة فصلا تاما ؛ ويسميه (أرسطو) عالم القوانين العالمية ، أو الجوهر الذي يسعى إلى تجسيد نفسه من خلال الشكل ، ويسعى نحو غاية مسبقة ، ويربطه بالمادة ، ويريد أن العقل هو وسيلتنا في استكشافه ؛ وقد يسميه

شخصيات تاريخية مهمة ، بغرض التأكيد البلاغي للمبادئ الصارمة التي حكمت حياتهم ؛ وكان في أسوأ صوره - كما نجدها في التراجمات البطولية الإنجليزية (وحتى في أفضلها وهي تراجم (جون درايدن) الكلاسيكية : كمل شيء في سبيل الحب) مسخا مفتعلا شائها لحياة شخصيات لا يمكن أن يصدق القارئ أنها عاشت يوما ما على ظهر الأرض ، من فرط المبالغة والافتعال في تصويرها . ومعنى هذا أن حصاد المسرح الكلاسيكي في التراجم في كل من إنجلترا وفرنسا على اختلاف جودته كان حصادا يتميز أولا وأخيرا بانفصاله التام عن الواقع المعيش . وقد علق (ديدرو) ساخرا على هذا النوع من المسرح نصا وتمثيلا حين تساءل في عجب : « هل رأى أحدكم إنسانا يتكلم بهذه الطريقة الخطابية المفتعلة ؟ يجب أن يمشي الملوك بطريقة تختلف تماما عن الرجل العادي السوي ؟ وهل يجب أن تصدر الكلمات من فم الأميرات في المسرح على صورة فحيح ؟ »^(٩) . وفي مقالة بعنوان « المؤسسة الأدبية والتحديث » يشير (بيتر بورجر) إلى ارتباط المذهب الكلاسيكي للأدب والمسرح في فرنسا بالنظام السياسي الحاكم ، ويرى أن المذهب الكلاسيكي - بتأكيد للحكم المطلق لمجموعة من المبادئ - كان انعكاسا لسياسة الحكم السياسي المطلق . ولذلك أصبحت النظرة الكلاسيكية ، للأدب هي المذهب الرسمي لأدب الدولة ؛ لأنه مذهب يتفق وأيديولوجيا الطبقة الحاكمة ، ويخدم أهدافها ، إلى حد أن الأكاديمية الفرنسية - التي كانت تمثل الأدب الرسمي للدولة - بل الكاردينال (ريشيليو) نفسه - رئيس وزراء فرنسا - تدخل رسميا لإيقاف عرض مسرحية (كورني) السيد (Le Cid) ، لمجرد أنها خالفت القواعد الكلاسيكية ، ومزجت التراجم بالكوميديا^(١٠) .

وإذا كان من الطبيعي أن تتشابه نظرة الكلاسيكيين الجدد في القرنين السابع عشر والثامن عشر إلى الوجود والفن مع النظرة والنظرية الأرسطية ، وإذا كان أيضا من المتوقع بعض الشيء أن نجد المدرسة الواقعية في الدراما - في بداياتها في النصف الثاني من القرن الثامن عشر - تدين بالولاء لأرسطو إلى حد أن يعلن أحد روادها الأوائل ، وهو (ليسنج) ، في أحد مقالاته بمجلة Hamburg Dramaturgy أن « قواعد أرسطو معصومة من الخطأ مثل نظرية إقليدس »^(١١) - إذا كان هذا التشابه والولاء لدى الكلاسيكيين الجدد والواقعيين منطقيا وطبيعيا ، فإن المرء يتوقع بعض الاختلاف لدى الرومانسيين . ولكن الأمر لم يكن كذلك كما سنرى . لقد ثار الرومانسيون في الحقيقة لا على جوهر الكلاسيكية المثالي الأفلاطوني - الأرسطي ، بل على قشورها .

النظرية الأرسطية والتيار الرومانسي :

إننا إذا فحصنا الخلفية الفكرية للتيار الرومانسي وجدنا أنها تعكس بوضوح بعض أفكار (جان جاك روسو) من ناحية ، وبعض أفكار الفيلسوف الهولندي (سبينوزا) من ناحية أخرى . وربما كان أهم من هذا وذاك تأثير الفلسفة الألمانية المثالية كما نجدها لدى (هيردر) ، و(كانط) و(شيلنج) - على سبيل المثال . إننا نلمح وراء تقديس الرومانسيين للطبيعة فكرة (سبينوزا) التي تقترب من فكرة الحلول ، والتي تقول بأن كل ما يحدث في الكون هو تجسيد لمظهر من مظاهر الخالق ، ومن ثم فإن كل ما يحدث في الكون هو خير . كذلك استقى

(روسو) و(سبينوزا) روح الطبيعة ، أو الفطرة الكامنة في الوجود ، في حين يطلق عليه (كوليردج) اسم الحقيقة العلوية ، التي تعكس نفسها في العالم المحسوس ، ويؤكدون أن الحدس ، أو الشعور ، أو الخيال ، هو وسيلتنا في استنباطه . ولكن يبقى بعد كل هذه الاختلافات أنهم جميعا يفترضون مطلقا غيبيا يتحقق خلاصنا في استكشافه وتدعيمه ، بعيدا عن متغيرات الواقع التاريخي والفعل الإنساني الإرادي .

ولا عجب إذن أن استمرت سيادة النظرة الأرسطية على المسرح الرومانسي في جوهرها ، برغم ثورة الرومانسيين الظاهرية على الوحدات الأرسطية - كما فعل الإليزابيثيون من قبلهم في القرن السادس عشر . ولا عجب أن نجد أعنى شعراء الرومانسية (شيلي) من أشد المعجبين بالتراث الإغريقي القديم ؛ فلقد استبدل (شيلي) الإطار الفلسفي المسيحي الموروث بفلسفة أفلاطون (الذي تتلمذ على يديه أرسطو) دون أن يدرك التشابه الجوهرى بين الفلسفتين ، أى دون أن يدرك أن ثورته كانت لاستبدال عنوان بآخر لانظرية ميتافيزيقية وجمالية بأخرى . ولهذا قبل (شيلي) نظرية أرسطو في الدراما كما مارسها وفسرها الإليزابيثيون الملتزمون بإطار الفلسفة المسيحية من قبله ، برغم اختلافه الفلسفي الظاهري عنهم ، وجاءت أفضل مسرحياته المسماة التشيشنى The Cenci نسخة باهتة ومفككة من المسرح الإغريقي التراجيدى تعج بالأصداة الإليزابيثية ، مثلها في ذلك مثل مسرحية شاعر رومانسي آخر هو (جون كيتس) المسماة أوثر العظيم (Otho The Great) .

وفي سياق التفريق بين الرومانسية والوجودية بوصفها تيارين فلسفيين ، يقول (التركاوفمان) إن جوهر الرومانسية (برغم دعوتها إلى الاقتراب من الطبيعة والإنسان) هو نزعة الهروب من «الآن وهنا»^(٩) ، أى من الواقع التاريخي المتغير ، ومن الفعل في محاولة خلق فلسفات مثالية تحل محل الفلسفة الدينية المرفوضة ، التي هي أيضا في جوهرها فلسفة مثالية . ولا يكاد الرومانسيون في توصيف (كاوفمان) هذا يختلفون عن أفلاطون وتلميذه (أرسطو) ، أو عن فلاسفة المسيحية في العصور الوسطى مثل (طوما الإقويني) . إنهم جميعا يشتركون في النظر إلى الوجود من منطلق الهروب من «الآن وهنا» . فهم جميعا يحاولون تقنين الوجود الإنسانى سلوكا وقيما من منظور ميتافيزيقى يتمتع بقوانين ثابتة وأزلية ومطلقة ، وهم جميعا يؤكدون أن واجب الإنسان الأول هو تحويل عينيه عن محيطه التاريخي إلى خارج هذا المحيط ، وبعيدا عن متطلبات الفعل ، سواء إلى عالم الأفكار المثالية ، أو عالم الرؤى والخيال ، أو عالم الآخرة والموت ، كما فعل رومانسي مثالى آخر هو (إدجار آلان بو) .

وربما لهذا السبب فشلت الثورة الرومانسية في الأدب في أن تكون قيادة فكرية حقيقية في أوروبا . فإذا استثنينا الشاعر الإنجليزي (بايرون) ، الذى عادة ما يدرج مع الرومانسيين برغم اختلافه الجوهرى عنهم ، والذى وضع الفعل الثورى فوق النظرة التجريدية ، ومات مدافعا عن الحرية في اليونان فعلا لا قولا ، بحيث أصبح بطلا ثوريا وملهما على مستوى أوروبا كلها - إذا استثنينا (بايرون) ونظرنا إلى الجيل الأول والجيل الثانى من شعراء الرومانسية في إنجلترا مثلا ، وجدنا أنهم جميعا ظلوا يتخبطون بين الأرض والسماء ، بين عالم الحلم

وعالم الواقع الإنسانى الملح ، وصلوا في مناهات الخيال ، فانتهى الحال باثنين منهم هما (وردزورث) و(ساوذى)^(١٠) إلى الردة التامة ، والالتصاق التام بالنظام الملكى الرجعى ، وتدعيم أيديولوجيته ، في حين ارتقى (كوليردج) في أحضان غيبوية المخدرات ، هربا من إدراكه لقصور التنظير وضرورة الفعل الحتمية . أما (شيلي) فقد غرق في مناهات المثاليات التجريدية ، وأثر العزلة والانطواء قبل أن يتلعه اليم على مستوى الواقع ، وعاقبه القدر على انسحابه هذا فجعله - بعد موته - معبود الطبقة البرجوازية في المجتمع الإنجليزي الرأسمالى في القرن التاسع عشر ؛ إذ وجدت هذه الطبقة في تهويماته وتجریداته ومثاليته الصرف مرفأ آمنا تستريح فيه أحيانا من صراعات الحياة المادية ، ومن تأنيب الضمير ، دون أن تمثل مثاليته خطرا حقيقيا على الواقع . لقد جعلته مثاليته التجريدية صمام أمان لا خطر منه على الأوضاع القائمة التي كان يريد عاربها . وأما (كيتس) فقد مات في روما وهو يوشك أن يدرك لا جدوى الإغراق في الخيال الشعري ، بعيدا عن مقتضيات الواقع الفعل^(١١) .

وربما لهذا السبب أيضا - أى نزعة الهروب المتأصلة في الرومانسية - أخفق التيار الرومانسي في إفراز ثورة حقيقية في أكثر الفنون ارتباطا بحركة المجتمع - وهو المسرح .

النظرية الأرسطية وميلودراما القرن التاسع عشر :

لقد سيطرت الميلودراما بجميع أنواعها ودرجاتها على مسرح أوروبا في القرن التاسع عشر . ولم تكن الميلودراما سوى ترجمة مبسطة ، وتطبيق ساذج ، لنظرية أرسطو في محاكاة الواقع بنرض استخلاص المبادئ الأساسية التي تحكم الحياة الإنسانية من وجهة نظر معينة ، تبني فلسفة معينة بكل دالاتها الميتافيزيقية والاجتماعية والسياسية . وكانت هذه المبادئ في مجال الميلودراما تتلخص في انتصار الخير بمفهوم ساذج ، على الشر بمفهوم أكثر سذاجة ، وفي تأكيد استمرار النظام السائد وصلاحيته ، برغم ما قد يشوبه من هنات ، أو ما قد يعترض طريقه من عقبات . وكثيرا ما كانت الميلودراما تستخدم فكرة «الندم» لتعقد مصالحة اجتماعية أخلاقية بين جميع أطراف الصراع في النهاية ، فتجعل «الشرير» يندم على أفعاله ليعود إلى أحضان النظام الاجتماعى . وعلى الرغم من أن عددا من المسرحيات قد تأثر بفكرة البطل الثائر الخارج على القانون ؛ وهى الفكرة التي توجد في القصص الشعبي - كقصة «روبن هود» مثلا - والتي روج لها (فريد ريش شيل) في مسرحية قاطع الطريق (١٧٨١) التي أحدثت دويا كبيرا ، والكاتب الألمانى الآخر (أوجست فريد ريش فريديناند فون كوتسبيو) في عدد من المسرحيات أشهرها أسبانى في بيرو (١٧٩٦) (التي ترجمها وأعدّها الكاتب المسرحى (شريدان) ، والتي عرضت على مسارح إنجلترا بنجاح ساحق تحت عنوان (بيزارو) - أقول إنه على الرغم من معالجة الميلودراما كثيرا لفكرة البطل الخارج على القانون فإن القارئ لهذه المسرحيات يجد أن هذا البطل لا يمثل في حقيقة الأمر خروجاً على القانون بل تأكيداً وتدعيماً له ؛ إذ إنه عادة ما يخرج على القانون نتيجة فساد في تطبيقه على أيدي بعض الفئات المنحرفة - كان يحرم أخ أخاه من الميراث مثلا ، أو يغالى حاكم في فرض الضرائب .

— كما نجده عند (ميتزلنك) مثلاً — يبدو في ظاهره مختلفاً عن المسرح الكلاسيكي ، فإنه في نهاية الأمر يجعل وظيفة الدراما هي الوظيفة نفسها التي حددتها النظرية الأرسطية ، وهي استخلاص المطلق الثابت من النسبي والمتغير ، وإقناع المتفرج بشرعية النتيجة بوسائل قد تختلف عن وسائل المسرح الأرسطي ؛ إذ تعتمد على الإيحاء الشعري والموسيقى ، بدلاً من المحاكاة الواقعية ، ولكنها تؤدي الوظيفة نفسها في النهاية ، وهي تثبيت منظور ميتافيزيقي معين ، فردي أو جماعي ، وإقناع المتفرج بأن تأمله لهذا البعد الغيبي المطلق أجدي من تفاعله مع الواقع التاريخي المتغير .

وحتى يمكننا أن نوضح الفرق بين النظرية الفلسفية قبل القرن العشرين وبعده في علاقتها بالنظرية الفنية ، يجدر بنا أن نجعل في تبسيط شديد — قد يكون غلباً بعض الشيء ولكنه ضروري — ما سبق قوله .

سيطرة فكرة المطلق على الفلسفة حتى القرن العشرين :

من العرض السابق يتضح لنا أن النظريات الفلسفية حتى منتصف القرن التاسع عشر قد انقسمت إلى ثلاثة تيارات أساسية : تيار مثالي تجريدي ؛ وتيار مادي تجريبي ؛ وتيار يحاول التوفيق بينهما . وكانت الأسئلة التي شغلت هذه التيارات على اختلافها — وهي أسئلة لها دلالاتها الحيوية في أي نظرية للفن — هي : (١) هل الحقيقة تسبق التجربة ؟ أم هي وليدتها ؟ ؛ أي — هل المعرفة تسبق التجربة وتشكلها ؟ أم أن المعرفة حصيلة التجربة ؟ (٢) ومن ثم ، هل الحقيقة مطلقة وثابتة ؟ أم نسبية ومتغيرة ؟ (٣) أين تكمن الحقيقة ؟ في التجربة ؟ أم خارجها ؟ أم داخل التجربة وخارجها في وقت واحد ؟ (٤) هل المعنى يتشكل من خلال التجربة ؟ أم أن التجربة كما نعيشها معرفياً تتشكل في ضوء معنى وهدف مسبق ؟ وهل هناك إذن معانٍ مطلقة ؟

واتجه الماديون التجريبيون إلى تأكيد أهمية التجربة في صياغة المعاني والمعرفة ، في حين اتجه المثاليون والتجريديون العقلانيون إلى تأكيد أهمية المطلق خارج متغيرات التجربة ، ويعيدوا عن قصور الحواس الإنسانية . وحاول الأخذون بناصية التيارين أن يجدوا حلاً وسطاً ، ففصلوا بين المعرفة بحقائق عالم الوجود المادي التي أخضعوها للملاحظة والتجربة ، والمعرفة بالمبادئ الأخلاقية والحقائق الروحية ، التي أخضعوها للعقل المجرد أو الحدس . ولكن حتى الفلاسفة الذين آمنوا بأن التجربة تسبق المعرفة قد احتفظوا في مجال الدين والأخلاق ببعد مطلق . فبرغم تأكيد (جون لوك) مثلاً في القرن السابع عشر في إنجلترا أن المعرفة الحقيقية هي حصيلة التجربة ، فإنه ترك مساحة غامضة في نظريته تسمح بوجود حقائق مطلقة مسبقة — أي تسبق وجود التجربة وليست حصيلتها . ولعل هذا الموقف الفلسفي يتجلى بصورة أوضح في فلسفة «كانط» في القرن الثامن عشر ، التي حاولت التوفيق بين الفلسفات المادية التجريبية والفلسفات المثالية العقلانية . لقد تولد من الفصل التام بين المادة والفكر في فلسفة (ديكات) تياران متطرفان هما المثالية والمادية — وكان رد فعل هذه الفلسفة . أما المثاليون فقد رفضوا التفسير وقالوا إن كل مادة هي في

والبطل حين يخرج عن دائرة المجتمع (من المدينة إلى الغابة) ، لا يعادي النظام السائد نفسه ، بل الأفراد الذين يسيئون تطبيقه ، أو الدخلاء عليه . فروبين هود مثلاً ، كما تصوره الميلودراما ، لا يعادي النظام الملكي نفسه ، بل فرداً بعينه يسعى إلى النظام ، هو حاكم (نوتينجهام) . وما كان يريد (روبين هود) ليس إلغاء النظام بل تصحيحه باستبدال حاكم آخر بهذا الحاكم ، دون مساس بالنظرية السياسية . كذلك يجعل (شيلز) قاطع الطريق في مسرحيته من طائفة النبلاء ، ويجعله يحتفظ بسلوك النبلاء وقيمهم ، حتى وهو خارج المجتمع ، بل يجعله يحتفظ أيضاً بتميزه الطبقي في مجتمع اللصوص . وهكذا نجد في هذه المسرحيات أن «الخارج على القانون» الحقيقي ليس هو البطل الذي يحتفظ بروح القانون الحقيقية حتى وهو خارج الدائرة الاجتماعية ، بل الشخص أو الشخصيات التي تسعى إلى القانون خفية من داخل الدائرة الاجتماعية ، وتكسر قواعده الثابتة لمصلحتها الشخصية . لذلك كثيراً ما تعج هذه الميلودراما بشخصيات غمطية ، مثل الملك الطيب الذي لا يدري ما يدور حوله ، والأخ أو الوزير الشرير الذي يريد أن يسلب الملك سلطته الشرعية ، والأميرة الجميلة التي تقع في غرام البطل النبيل المظلوم ، الذي يهجر المدينة إلى الغابة تحت وطأة الظلم . وعادة ما تنتهي هذه الميلودرامات بعودة كل شيء إلى أصله ، وباجتثاث العناصر المعادية للنظام الشرعي السائد ، وبتأكيد قوة النظام المطلقة وشرعيته .

وبرغم الاختلافات الشديدة بين المسرح كما ينظر إليه أرسطو والميلودراما التي نجدها في القرن التاسع عشر ، فإن كلا منهما يعتمد على فكرة أن هناك نظاماً له صفة الشرعية المطلقة ، وأن من يخرج عليه لابد أن يضار . كذلك يهدف كل منهما إلى امتصاص الطاقة الشعورية لدى المتفرج ، أو التنفيس عنها تنفيساً مشروعاً ، يتفق والنظام السائد .

لقد ترجمت الميلودراما فكرة أرسطو عن التطهير التراجيدي إلى طوفان من الدموع الرخيصة التي أغرقت مسارح أوروبا في القرن التاسع عشر ، بحيث ضمنت استقرار الأوضاع القائمة . وأفرزت الميلودراما كذلك فنون الفرجة والإثارة والهزليات التافهة لتكون وسيلة أخرى مشروعة لتغيب الوعي^(١٢) . وهذا معناه أن الميلودراما (وتابعها الهزلية) قد بلورت نقطة الضعف الأساسية في النظرية الأرسطية ، وهي فصل المسرح عن حركة المجتمع والواقع الفعل للإنسان ، وربطه ببعد غيبي ، أو إطار غمطي ثابت .

النظرية الأرسطية والتيار الرمزي :

ويتجلى التشابه بين النظرية الأرسطية والنظرية الرومانسية في طبيعة الدراما ووظيفتها في المدرسة الرمزية التي تولدت بصورة طبيعية منطقية من التيار الرومانسي ونزعته الهروبية . لقد نشأت المدرسة الرمزية كذلك في ظل الفلسفة المثالية الألمانية ، التي تحمل في طياتها الرؤية الأفلاطونية في الوجود ؛ فهي تتفق مع أفلاطون في افتراض أن العالم المحسوس ما هو إلا انعكاس لعالم مثالي فوق الطبيعة المادية ، وتختلف معه فقط في جعلها الخيال الفردي الملكة الأساسية للوصول إلى هذا العالم ، في حين اختار أفلاطون ملكة العقل والتفكير التجريدي^(١٣) . وعلى الرغم من أن المسرح الرمزي في أنقى صوره

أساسها تجربة روحية أو عقلية ؛ أى أن المادة لا توجد منفصلة عن الإدراك العقل لها . ويتجلى هذا الموقف المتطرف بوضوح في فلسفة فيشته . وحاول الماديون من ناحية أخرى إرجاع كل مدركات الروح والفعل إلى المادة في نهاية الأمر . ومن هذا التيار نبعت المدرسة السلوكية في علم النفس ، التي تحيل المعرفة إلى وظائف الجسم وعاداته العضوية ..

وعلى الرغم من انتقاد (كانط) للتنظير الميتافيزيقي الذي يضع افتراضاً أساسياً ، ثم يسعى إلى إثباته منطقياً ، متجاهلاً واقع التجربة الإنسانية ، فإن (كانط) نفسه كان يعتقد في وجود مدركات مسبقة ، أى تسبق التجربة الإنسانية . لقد ارتكزت فلسفة (كانط) على الافتراض بأن بداية المعرفة هي التجربة ، ولكنه أكد في الوقت نفسه أن كل المعرفة لا ينشأ عن التجربة ؛ فهناك مفاهيم مسبقة يولد بها الإنسان ، وكذلك هناك حقائق ثابتة مسبقة . وعلى الرغم من أن كانط فسر المفاهيم التي تسبق التجربة بأنها انعكاس لنشاط العقل في فهم التجربة ، ولم يحلها إلى وجود علوي فوق التجربة ؛ أى أرجع هذه الأفكار إلى العقل ؛ فإن هذه الأفكار أو المفاهيم كانت تمثل في فلسفته المطلق الثابت في التجربة الإنسانية . ومن الواضح في كتابات (كانط) الأخيرة - وبصفة خاصة في كتابه المبادئ الأساسية في النظرية الميتافيزيقية إلى الأخلاق - أنه كان يحيل المبادئ الأخلاقية المتعارف عليها ، والمشاعر الإنسانية ، والضمير ، إلى منطقة فوق التجربة ، تسبقها ، وتتحكم فيها . وهكذا استثنى (كانط) - مثل معظم الفلاسفة التجريبيين - أخلاقيات السلوك البشري ، ومبادئ العقيدة الدينية ، من حقل المعرفة والتجربة . وخلاصة القول أن الفلسفة حتى منتصف القرن التاسع عشر لم تتمكن - برغم التيارات التجريبية - من أن تتخلى تماماً عن فكرة القانون المطلق الثابت ، أو الحقيقة المطلقة الثابتة ، سواء وضعتها داخل التجربة الإنسانية بحيث تتخللها وتكشف عنها ، أو خارجها في عالم ما قبل التجربة وما فوق الحواس ومن ثم ، فقد ظلت مهمة الفلسفة الأساسية حتى منتصف القرن التاسع عشر - أى حتى ظهور (نيشه) و (كارل ماركس) ثم (فلاسفة التحليل اللغوي والوضعي المنطقي من بعدهم في القرن العشرين) هي محاولة افتراض أو استنباط مطلق ثابت سواء من خلال التجربة الإنسانية أو خارجها ، وإثبات هذا عن طريق المنطق أو المنهج التجريبي .

وإذا كانت الفلسفة قبل البدايات التمهيدية للقرن العشرين في منتصف القرن التاسع عشر تمثل في مجموعها - المثالي التجريبي منها والتجريبي المادي - محاولة للتنظير والتقنين المطلق بعيداً عن متغيرات ونسبية «الآن وهنا» - أى بعيداً عن الواقع الإنساني المتغير ، إما عن طريق توجيه بصرها إلى ما فوق الطبيعة ، إلى عوالم الروح والعقل المجرد ، كما فعل المثاليون ، أو عن طريق فصل عالم التجربة والفعل الإنساني عن عالم الروحانيات والأخلاقيات ، مفترضة لهذا العالم المعنوي قوانين أزلية تقع خارج نطاق التجربة الإنسانية ولا تتأثر بها ، كما فعل معظم التجريبيين والتجريبيين المثاليين - إذا كان هذا حال الفلسفة قبل بدايات القرن العشرين ، فإن معظم التيارات الفلسفية في القرن العشرين حاولت في مجموعها التركيز الشديد على «الآن وهنا» - أى على الإنسان في ألوان نشاطه المتعددة ، وتفاعلاته مع واقعه

التاريخي المتغير ، ومع اكتشافات العلم ، واتخذت من هذا نقطة البدء والانطلاق . ويلخص (تيري إيجلتون) في كتابه «النظرية الأدبية» الفرضية التي حكمت الفلسفة الغربية حتى العصر الحديث فيقول : «التزمت الفلسفة الغربية منذ نشأتها بالاعتقاد في وجود المطلق وأطلقت عليه أسماء متعددة ، منها «الكلمة» ، و «الجوهر» ، و «الحقيقة» ، أو عرفته بأنه «حضور معنوي» . وجعلت الفلسفة من فكرة المطلق القاعدة الأساسية لكل الفكر واللغة والتجربة الإنسانية . وظلت الفلسفة تتحرق شوقاً إلى اكتشاف العلامة العلوية التي ستحدد معنى كل العلامات ، أى الرمز الذي سيشرح كل الرموز ، وعن المعنى المؤكد الذي سيعطى كل العلامات دلالاتها ومعانيها الصحيحة . وفسر كل هذا المطلق على هواه ، واختلفت أسماؤه من زمن إلى زمن ، فأسماء بعضهم «الله» ، وبعضهم الآخر «الفكرة» أو «روح العالم» ، أو «المادة» . وحيث إن فكرة المطلق - كما طرحها الفلاسفة ، ومهما اختلفت أسماؤها - كانت تطرح بوصفها الأساس الذي يبنى عليه البشر الفكر واللغة ، كان من الضروري أن يضع الفلاسفة هذا المطلق نفسه خارج نطاق الفكر واللغة ، حيث إنه لا يمكن أن يصبح جزءاً من البناء اللغوي أو يخضع لقوانينه ، مادام البناء اللغوي نفسه يعتمد على المطلق في اكتساب دلالاته . لقد قالت الفلسفة إن المطلق يسبق اللغة التي تعبر عنه ويكمن خارج حدودها ، وحاولت أن تثبت أن المطلق معنى وليس لفظاً ، وقالت إنه معنى يختلف عن كل المعاني التي تفرزها اللغة من العلاقات اللغوية . فالمطلق معنى المعاني ، وأساس التفكير الإنساني وإطاره - أى العلامة التي تدور في فلكها كل العلامات والمعاني»^(١٤)

٢

الفلسفة في القرن العشرين :

إن الاختلاف الحقيقي بين فلسفة القرن العشرين وما قبلها في الغرب يتمثل في التخلي عن فكرة القانون المطلق الثابت أو الحقيقة المطلقة ، وفي اقتراب الفلسفة من وضعية العلوم ، ومن ثم في التخلي عن تأمل الأبعاد الميتافيزيقية أو القوانين الثابتة في التجربة الإنسانية ، والتركيز على فحص الإنسان في طريقة تفكيره ، ونشاطه اللغوي ، ووضع التاريخ والاجتماع والاقتصاد والوجودي ، وذلك من خلال منظور النسبية الذي أتى به أينشتاين ، والذي صبغ فلسفات القرن العشرين ، وأحل فكرة النسبية مكان فكرة المطلق . وإذا حاولنا تلخيص تأثير النظرية النسبية في فلسفات القرن العشرين وفكره فإنه يمكننا القول إن عامل الزمان والمكان اللذين كانا دائماً حجرى الأساس الثابتين في الفكر الإنساني لم يعودا - وفق النظرية النسبية - يمثلان مسرحاً ثابتاً متجانساً تدور عليه دراما الطبيعة المتغيرة ، بحيث يراها البشر من منظور ثابت ، مهما اختلفوا حول طبيعة هذا المنظور أو الرؤية التي تنجم عنه ، بل أصبحت جزءاً لا يتجزأ من العملية الديناميكية التي هي الكون نفسه ، الذي يفترض بحكم تكوينه استحالة ثبات المنظور .

لقد فصلت فلسفات القرن العشرين الميتافيزيقيا - أى التنظير للوجود بأجمعه عن طريق اكتشاف المبادئ الثابتة التي تحكمه -

بوصفها حجر الأساس في الفلسفة التقليدية ، عن فروع المنطق ، والأخلاق ، والجماليات ، تلك الفروع التي كانت دائما تابعة للنظرية الميتافيزيقية ومعتمدة عليها . وأخضعت فلسفات القرن العشرين هذه الفروع لدراسة تحليلية نقدية وموضوعية في علاقتها باللغة وقوانينها وتراكيبها ، بوصفها أداة للفكر ومفرزة له كذلك ، وبوصفها نشاطا إنسانيا يرتبط بظروف تاريخية وبيئية متغيرة . كذلك ربطت فلسفات القرن العشرين المنطق واللغة والأخلاق والجماليات بالواقع الاجتماعي التاريخي المتغير للتجربة الإنسانية ، وحاولت أن تضيء على مناهج دراستها هذه الفروع صبغة العلمية .

ومن منطلق رفض البحث عن المطلق ، أو بناء نظرية ميتافيزيقية بوصفها هدف النشاط الفلسفي الأول ، نشأت في القرن العشرين عدة تيارات فلسفية . وعلى الرغم من تنوع هذه التيارات فإنها ، في نهاية الأمر ، تنقسم إلى تيارين أساسيين سنوجزهما فيما يلي :

١ - أما التيار الأول فهو يشمل الفلسفات التي تبحث في الفعل الإنساني ، ويمثله فلاسفة مثل (نيتشه) ، و (سارتر) ، والوجوديون ، ويمثله أيضا (كارل ماركس) ، والفلاسفة البرجماتيون أمثال (وليام جيمس) ، و (برجسون) ، و (جون ديوي) ، ويمثله كذلك أتباع المدرسة السلوكية .

ويشترك معظم هؤلاء في ظاهرة أساسية ، هي رفض فكرة أن هناك حقيقة مطلقة ، أو قيما مسبقة ، تمثل الفعل وتعطيه معناه وقيمه ، وتأکید أن الفعل يفرز القيم ، وترتبط قيمته ومعناه بنتائجه . ويصف (برتراند راسل) بعض هذه التيارات الفلسفية الحديثة التي تركز على الإنسان في أفعاله ، وبصفة خاصة التيارات التي يمثلها (برجسون) و (البرجماتيون) ، بأنها فلسفات عملية ، بمعنى أنها تتعامل مع واقع الإنسان العادي لا مع عالم ما فوق الطبيعة ، أو عالم الغيبيات . ويضيف قائلا : « إننا نلمح في ظهور هذا النوع من الفلسفة - كما أدرك (برجسون) - ثورة الإنسان المعاصر الذي يؤمن بالفعل على سلطة وسيطرة الفلسفة اليونانية ، وبخاصة فلسفة أفلاطون » (١٥) . كذلك علق الفيلسوف (سانتايانا) على فيلسوف مهم آخر من فلاسفة القرن العشرين هو (جون ديوي) قائلا : « هناك اتجاه عام في فلسفة (ديوي) بل في دراسة العلوم وعلم الأخلاق بعام في الوقت الحالي ، إلى النظر إلى الفرد بوصفه مجموعة من الوظائف الاجتماعية . ويصحب هذا ميل إلى النظر إلى كل ما هو ملموس وفعل على أساس أنه نسبي وعابر » (١٦) . ويربط (راسل) بين هذا الاتجاه في فلسفة (ديوي) إلى التركيز الشديد على الإنسان في تفاعلاته الاجتماعية في إطار واقع تاريخي متغير ، والتغيير الشامل الذي حدث في مجال الفلسفة ، نتيجة لرفض فكرة المطلق أو الحقيقة المطلقة ، فيقول :

« اعتاد معظم الفلاسفة المحترفين أن يعدوا الحقيقة ثابتة ونهائية وكاملة وخالدة . وفي سياق الدين كانت تعرف بأنها أفكار الله ، أو الأفكار التي نشترك فيها مع الله بوصفنا كائنات عاقلة . وكان جدول الضرب هو النموذج الأمثل لهذه الحقيقة ؛ لأنه دقيق ومؤكد ولا يخضع لأي عوامل زمنية . ومنذ (فيثاغورس) ، أو على وجه أصح منذ أفلاطون ، ارتبطت الرياضيات باللاهوت ، وأثرت تأثيرا عميقا في نظرية المعرفة لدى معظم الفلاسفة المحترفين ، أما (ديوي) فهو . . .

ينظر إلى الفكر بوصفه عملية زمنية متطورة . ومع أن الفلسفة التقليدية قد تسمح بفكرة ازدياد حصيلة المعرفة الإنسانية مع مرور الزمن ، إلا أنها ترى أن أي جزء من المعرفة نصل إليه له صفة الثبات والنهائية ، وغير قابل للمراجعة أو التصحيح أو التغيير . لقد اختلف (هيجل) مع هذه النظرة ، وذهب إلى أن المعرفة الإنسانية كل عضوي مترابط ، ينمو تدريجيا في جميع أجزائه ، ولا يصل أي جزء فيه إلى الكمال حتى يكتمل الكل العضوي . ولكن فلسفة (هيجل) - التي تأثر بها (ديوي) في شبابه - تحتفظ من الفلسفة التقليدية ، برغم ذلك ، بفكرة المطلق ، وفكرة الوجود الخالد الذي تعدّه أكثر حقيقة من الوجود داخل إطار الزمن . إن مثل هذه الأفكار لا مكان له في فلسفة (ديوي) التي تنظر إلى الحقيقة جماعا بوصفها عملية زمنية متطورة . ولكن التطور لا يؤدي - كما يؤدي التطور في فلسفة (هيجل) - إلى كشف فكرة خالصة مطلقة » (١٧) .

وانتقلت النسبية من مجال وصف الحقيقة في الفلسفة الحديثة إلى مجال وصف القيم الأخلاقية ، التي أصبحت بدورها ترتبط بالنشاط الإنساني الإرادي ، وأصبح مفهوم حقيقة أي فكرة يتحدد في ضوء نتائج الفكرة على حياة الإنسان . فعن فلسفة (وليام جيمس) يقول (راسل) : « يقول لنا (جيمس) إن الأفكار تكتسب صفة الحقيقة إذا ساعدتنا على الدخول في علاقات مرضية مع مناطق أخرى في تجربتنا ، فالفكرة تظل صادقة مادام تصديقها مفيدا لنا . إن الحقيقة لا تنفصل عما فيه خير الإنسان ؛ وليست هناك أفكار صادقة في ذاتها ، بل الأحداث تصنع حقيقة الأفكار » (١٨) . إن « برجماتية » (جيمس) تقول إن معاني الأشياء تتحدد من خلال التفكير في نتائج الفعل الإنساني الذي يقع عليها ؛ أي أن معنى « الصخرة » - مثلا - يرتبط في الذهن بنتائج استخدام الصخرة ، ولا يرتبط بالصخرة في حد ذاتها ؛ بمعنى أن التجربة الإنسانية في فلسفة جيمس قد أصبحت هي الأساس الوحيد في تحديد معاني معطيات هذه التجربة ، بدلا من النظرية الميتافيزيقية . وقد حدد (جيمس) الأشياء الحقيقية بأنها الأشياء التي تقاوم فعل الإنسان .

ومع اختلاف (سارتر) والوجوديين من أتباعه عن (وليام جيمس) في نواح كثيرة ، تمثل فكرة ربط القيمة ومفهوم الحقيقة بالنشاط الإنساني الفرضية الأساسية في فلسفته الأخلاقية ، مثله في ذلك مثل (جيمس) ومعظم فلاسفة القرن العشرين . فهو في مقاله الشهيرة « الوجودية فلسفة إنسانية » يؤكد أن الإنسان يصنع وجوده ، ومن ثم فهو يصنع قيمه عن طريق أفعاله . ويرفض (سارتر) تماما فكرة وجود « قيم تسبق الوجود » الذي لا يتحقق إلا عن طريق الفعل (١٩) .

ومع أن الوجودية تجعل من الفرد صانعا للوجود والقيم ، في حين تركز فلسفة (ماركس) على فكرة الجماعة بوصفها صانعة التاريخ والفكر الحقيقي ، تشترك الفلسفتان في أرضية واحدة مع معظم تيارات القرن العشرين الفلسفية ، من حيث رفض النظرة الميتافيزيقية ، والتركيز على الفعل الإنساني في علاقته بالمحيط المادي والتاريخي بما هو منطلق أي بحث فلسفي مجّد .

وقد بلور (كارل ماركس) هذه الثورة في علم الفلسفة حين قال قولته الشهيرة : « انحصر جهد الفلاسفة دائما في تفسير العالم ، وذهبوا

العالمية الأولى . وكان هدفها هو دحض فائدة التنظير الميتافيزيقي في الفلسفة . كان (أوجست كونت) قد قال إن التفكير الميتافيزيقي يمثل مرحلة ضرورية في انتقال الفكر الإنساني من مراحل البدائية إلى مرحلة العلم الحديث ، وعد الوضعيون المنطقيون أنفسهم دعاة العلم .

وقسم الوضعيون الجملة اللغوية إلى نوعين :

نوع يثبت صدقة أو زيفه عن طريق التحليل ، كما يحدث في علوم المنطق والرياضيات ؛ ونوع يتحدد معناه في علاقته بعالم الحقائق المادية ، مثل كل المقولات التي تتعلق بعلوم الفيزياء والتاريخ والاجتماع .

وفي إنجلترا قال (أ . ج . آير) - وهو من أتباع دائرة فيينا - إن المعنى لا يتحقق لأي جملة إلا إذا أثبتت الملاحظة العلمية صدقها . وإذن ، فالنظريات الميتافيزيقية تفتقر إلى المعنى لأنها لا يمكن إخضاعها للملاحظة العلمية . وفي مرحلة متأخرة قال أتباع الوضعية المنطقية إن النظريات الميتافيزيقية تمثل دوائر لغوية منغلقة على نفسها ، لا تحمل أي علاقة أو دلالة لأي شيء خارجها - أي أنها نشاط لغوي أساسا وليس وراءه طائل حقيقي ؛ والغرض منه هو التسلية وليس التعليم .

وطور (فتنجشتاين) هذه النظرة حين اعتمد في فلسفته على تحليل اللغة الحية المتداولة . وقال إن الكلمات والجمل تكتسب معناها لا من ارتباطها بمدخلولات ثابتة في عالم خارجي ، بل من استخدامها في سياق لغوي معين - أي أن السياق اللغوي يحدد المعنى ؛ ومن ثم فالمعنى يتغير وفق السياق ، دون ارتباط بمدخلول خارجي . وهكذا أصبحت الحقيقة دائما متغيرة ؛ فهي الكلمة في سياقاتها المختلفة اللانهاية .

٣

النظرية الأدبية في القرن العشرين :

وحيث إن علم الجماليات ارتبط دائما بالفلسفة ، فإن التنظير للأدب والفن في القرن العشرين يعكس بوضوح هذين التيارين الفلسفيين اللذين تحدثنا عنهما . فالتأمل في النظريات الأدبية النقدية المختلفة منذ (أرسطو) حتى القرن العشرين يجد أنها كانت تتأرجح بين الكلاسيكية - أي النظرة المحافظة إلى الأدب بوصفه محاكاة موضوعية (أي لا تتدخل فيها شخصية الكاتب أو آراؤه) للواقع (وفق تفسير معين لهذا الواقع ، يمثل الرؤية الشرعية للواقع التي تفرضها الأيديولوجيا السائدة) ، ووفق قواعد أدبية متوارثة (تتفق والأيديولوجيا السائدة ، وتخدم رؤيتها للعالم) ، وبين الرومانسية - أي النظرة الثورية إلى الأدب بوصفه نشاطا فرديا روحيا خلاقا ، يقوم به الشاعر الفرد ، ويلتزم فيه بالقوانين التي تفرضها عليه رؤيته الشعرية الخاصة .

وعلى الرغم من اختلاف المذاهب ، حيث إن أحدهما موضوعي ، اجتماعي ، محافظ ، والآخر فردي وثوري ، كان كلا التيارين يؤكد - كما ذكرنا آنفا - انفصال الرؤية الشعرية عن العالم المتغير . كذلك يفترض كل من التيارين أن العمل الأدبي هو في الأساس وسيط وموصل لمعنى ثابت ، ومطلق ، خارجه . فإذا كان الكلاسيكيون يرون فيه محاكاة للطبيعة (وفق رؤيتهم) بغرض تأكيد عناصرها الثابتة ، وقوانينها الأخلاقية الراسخة ، وإذا كان الرومانسيون يرون

في ذلك مذاهب مختلفة . ولكن القضية الحقيقية ليست هي تفسير العالم ، بل تغييره . لقد حمل (ماركس) التيار الفلسفي الذي ينطلق بداية من فعل الإنسان الإرادي إلى ذروته ، وتحولت الفلسفة على أيدي أتباعه من نشاط فكري يتأمل الفعل الإنساني إلى برنامج عمل ثوري . لقد كانت فلسفة (ماركس) فلسفة فعل تهدف إلى تغيير العالم وتغيير وعي الإنسان به . ورأى (ماركس) في المعرفة حركة ديناميكية ؛ فكل معرفة تحوي انتقادا لأنماط المعرفة السابقة . لقد تأثر (ماركس) بـ (هيجل) و (فيشته) و (كانط) ، ولكنه لم يكن مثاليا أو تجريبييا ؛ فبدلا من أن يحاول وضع تفسيرات تجريدية لمعنى الإنسان والمعرفة والوجود والطبيعة والمادة - كما حاول الفلاسفة من قبل - حاول أن يفحص كل هذه القضايا في علاقتها المتغيرة بالواقع الاقتصادي والسياسي والتاريخي ، أي بالواقع الفعلي للإنسان . وكانت نقطة البدء في تفسيره لتاريخ الإنسانية هي الإنسان الحي في حاجاته الضرورية . وقد اعتقد بأن الإنسان نتاج الطبيعة ، ولكنه لا يحقق إنسانيته الكاملة إلا في صراعه مع الطبيعة . كذلك يشترك (ماركس) والوجوديون في الاعتقاد بأن الفكر الإنساني والقيم الإنسانية هي حصيلة النشاط الإنساني .

لقد رفض كل من (ماركس) و (إنجلز) القيم المطلقة ، واعترفا بالقيم النسبية فحسب ، التي تخضع للأحوال والتغيرات التاريخية . ونتيجة لاشتراك الماركسية والوجودية في كثير من افتراضاتها الأساسية ، اختلطت الماركسية حديثا في الغرب بوجودية (نيتشه) ، و (كيركجارد) وأيضا بأفكار (فرويد) ، واتخذت طابع الثورة الوجودية على المجتمع الذي حلت فيه التكنولوجيا محل القدر الإغريقي القديم .

٢ - أما التيار الثاني في فلسفة القرن العشرين ، الذي يتنظم عددا

كبيرا من الفلاسفة ، فهو يركز على « القول » ؛ أي يبحث في الفكر الإنساني والمعاني والمفاهيم التي يتداولها البشر من خلال تحليل اللغة والمنطق . فهو ينظر إلى جميع الأفكار والحقائق بوصفها أولا وأخيرا صياغات لغوية ومنطقية . ويمثل هذا التيار (راسل) و (مور) و (فتنجشتاين) ، و (آير) ، و (جلبرت راييل) ، ومدرسة الوضعية المنطقية ، وغيرهم .

لقد اتجه الفلاسفة المحدثون في أمريكا وبريطانيا إلى أن يستبدلوا بالتنظير الفلسفي - أي إيجاد نظرية ميتافيزيقية - التحليل اللغوي والمنطقي ؛ واعترض هؤلاء على اهتمام الميتافيزيقيين باستخدام التفكير النظري أو الملاحظة ، وتحليل التجربة في طرح فروض لتفسير العالم ، دون أن يكون هناك إمكانية لتحقيق مثل هذه الفروض تحقيقا علميا . لقد وجد هؤلاء أن الفلسفة التي تعتمد على هذا النوع من التنظير جهد لا طائل من ورائه ، وأنها غير قابلة للتحقيق ، ووجدوا أن الفيلسوف يجب أن يقصر نشاطه على التحليل المنطقي واللغوي للمفاهيم التي حكمت الفكر الإنساني على مدى العصور (٢٠) .

وإلى جانب هذا التيار الإنجليزى الأمريكى ، نشأت في فيينا مدرسة الوضعية المنطقية ، متأثرة بالأراء التي نادى بها الفيلسوف الفرنسي (أوجست كونت) في القرن التاسع عشر . وكانت هذه المدرسة رد فعل للإغراق الفلسفي في العالم الناطق بالألمانية بعد الحرب

فيه وسيلة لاستنباط رؤية الشاعر الخاصة في طبيعة الحقيقة المطلقة الخالدة - أي وسيلة لاستنباط رؤية روحية متفردة في طبيعة المطلق ، وتوصيل هذه الرؤية - فالافتراض الأساسي عند كليهما هو أن معنى العمل الأدبي يوجد قبل عملية الخلق ، خارجه ، سواء في القوانين العالمية الراسخة في الطبيعة لدى الكلاسيكيين ، أو في بطن الشاعر الرومانسي . وهذا معناه أن عملية الخلق الفني كانت لدى الرومانسيين والكلاسيكيين مسألة استنباط وصياغة فعالة لحقيقة لها صفة المطلق الثابت خارج العمل الفني ومتغيرات التاريخ أيضا .

ولكن مع القرن العشرين نجد ثمة تغييرا جذريا في هذه النظرة إلى العمل الفني ؛ فلم يعد العمل الفني انعكاسا سلبيا لشيء إيجابي خارجه ، بل أصبح إما عالما إيجابيا قائما بذاته ، يفرز قوانينه ، ومعناه ، وقيمه ، في انفصال عن الفرد والمجتمع ، وإما فعلا إنسانيا ، إيجابيا ، لا يتحقق معناه وقيمه إلا في نتائجه على الإنسان والمجتمع ؛ بمعنى أن اتجاه الفلسفة إلى التحليل المنطقي وتحليل اللغة ، واكبه اتجاه في النظرية الأدبية إلى علم اللغويات بفروعه المختلفة ، في حين صاحب الاتجاه الفلسفي الذي يؤكد الفعل الإنساني في علاقته بالتاريخ (في ضوء نسبية القيم) اتجاه في النظرية الأدبية إلى النظر إلى العمل الأدبي بوصفه نشاطا إنسانيا يعكس المجتمع ويؤثر فيه ، ويتحدد توصيفه بما هو أدب ، ويتحدد معناه في علاقته بالمجتمع في أبنيته المختلفة ، وأيديولوجياته المتصارعة . وإذا حاولنا التوضيح مع التبسيط الشديد المختصر ، أمكننا أن نرصد الاتجاهات التالية في النظرة إلى الأدب :

١ - مدرسة النقد الحديث (الموضوعي) :

ازدهرت هذه المدرسة أساسا في أمريكا وإنجلترا . وربما كان أشهر روادها الذين يعرفهم القارئ العربي هم : (ت . س . إليوت) ، (كلينث بروكس) ، و (جون كرورانسوم) . والسمة الأساسية التي تميز هذه المدرسة هي محاولة الاستعاضة عن غياب المطلق والثابت في الطبيعة البشرية - هذا الغياب الذي كشفت عنه الفلسفة الحديثة - بجعل العمل الفني نفسه مطلقا وثابتا وله قوانينه الخاصة وقيمه الباقية . لقد صورت هذه المدرسة (من خلال كتابات (إليوت) النظرية والتطبيقية ، وبصفة خاصة في كتابه « الغاية المقدسة » ، ومن خلال تطبيقات « كلينث بروكس » في كتابيه الشهيرين : « الأنية المحكمة الصنع » ، « وكيف نفهم الشعر » العمل الفني على أنه عالم عضوي مستقل بذاته عن العلاقات اللغوية ، والمعنوية ، والشعورية ، يفرز للقارئ تجربة فنية لها معناها الموضوعي وقيمتها الجمالية الخالدة ، في انفصال كامل عن متغيرات الحياة الإنسانية ونسبيتها . وكما يقول (تيري إيجلتون) : « لقد كان النقد الحديث بمثابة أيديولوجيا صنعتها مجموعة من المثقفين الذين فقدوا جذورهم في ثقافة مجتمعهم ، وكان وسيلة دفاع عن النفس . لقد أعاد دعاة النقد الحديث اختراع القيمة المطلقة الغائبة من واقعهم ، وأسكنوها الأدب ، وأصبح الشعر لديهم يقوم مقام الدين ، أي أصبح مرفأ يهرعون إليه هربا من الإحساس بالاغتراب الذي نتج عن المجتمع الرأسمالي الصناعي . وأصبحت القصيدة عندهم تتعذر على البحث العقلاني ، مثل الخالق نفسه ؛ ونظروا إليها بوصفها شيئا مغلقا على نفسه ، يتعذر على أي شيء خارجها أن يلمسها أو يؤثر في كيائها المستقل المتفرد . ولذلك

فالقصيدة لا يمكن التعبير عنها إلا بلغتها هي ؛ وكل جزء فيها يرتبط بالآخر في وحدة عضوية مركبة ؛ وأي محاولة لانتهاك هذه الوحدة إنما تمثل ذنبا لا يمكن اغتفاره » (٢١) .

لقد فصل النقد الحديث العمل الفني تماما عن القارئ ، والعالم والفنان ، وجعل منه مطلقا شبه ديني . ولا يمكن للقارئ هنا إلا أن يلتمس في هذه المدرسة امتدادا وتحقيقا لاعتقاد الناقد والشاعر الإنجليزي (ماثيو آرنولد) في القرن التاسع عشر - الذي عبر عنه في مقالته الشهيرة « الثقافة والفوضى » - بأن الفن والأدب يجب أن يحلا محل العقيدة الدينية التي اهتزت اهتزازا كبيرا نتيجة الاكتشافات العلمية ، وأن يقوموا بدورها في ترسيخ البعد الروحي والأخلاقي . لذلك لم يكن غريبا أن يتحول شيخ هذه المدرسة النقدية (ت . س . إليوت) من دين الأدب والتقاليد الأدبية إلى أكثر مذاهب المسيحية محافظة وتشددا وهي الكاثوليكية . لقد قبل (إليوت) للأدب إطارا مرجعيا واحدا أعطاه أيضا صفة المطلق ؛ بمعنى أن الأدب قد يتغير من داخله ، ولكنه يبقى منفصلا تماما عن الواقع التاريخي النسبي للفعل الإنساني ؛ وكان هذا الإطار المرجعي هو التراث الأدبي . ومعنى هذا أن (إليوت) إذا سمح بإحالة العمل الأدبي (الذي عده النقاد الحديثون مطلقا) أوردته إلى أي شيء خارجه ، فإنما يحيله أوردته إلى مطلق آخر من نوعه ، هو التراث الأدبي . ولكن برغم كل محاولات (إليوت) لتأكيد استقلال العمل الأدبي عن أي شيء خارجه وبراءته من أي انتفاء أيديولوجي ، وردته إلى التراث الأدبي فحسب ، يؤكد كتاب (إليوت) الشهير بعنوان « نحو مجتمع مسيحي » ، وكذلك بعض مقالاته ومقولاته المتناثرة ، بما لا يدع مجالا للشك ، الطابع الأيديولوجي لنظريته . فالتراث الأدبي في نظره هو ترجمة الفكر والتطبيق في العالم المسيحي ؛ وهو كنز القيم التي أفرزتها المسيحية على مر العصور . وهكذا يمكننا أن نقول إن نظرية (إليوت) في الأدب تمثل في جوهرها دعوة دينية أيديولوجية ، تقترب في روحها من دعوة (أرسطو) بأن الفن يجسد المطلق الثابت بعيدا عن التغيرات الإنسانية .

٢ - الشكلية :

ومع تأكيد مدرسة النقد الحديث أهمية الشكل في العمل الفني ، فقد أكدت كذلك التجربة الجمالية المطلقة ، التي تتولد عن الشكل ، وأعطت هذه التجربة دلالات عالمية شبه دينية . وربما كان هذا أهم ما يفرق مدرسة النقد الحديث عن المدرسة الشكلية . لقد نشأت المدرسة الشكلية في روسيا في بداية القرن العشرين ، وازدهرت في العشرينيات ، واستمرت حتى قضى عليها (ستالين) . وكان من أقطابها (فيكتور شلوفسكي) و (رومان ياكوبسون) ، و (يوري تينيانوف) . والشكلية تمثل أساسا محاولة لتطبيق علم اللغويات - كما قدمه (فرديناند دي سوسير) في كتابه المهم « محاضرات في علم اللغة العام » (١٩١٦) - على دراسة الأدب . لقد طرح (سوسير) في هذا الكتاب فكرة إقامة علم جديد يدرس جميع العلامات التي يستخدمها الإنسان بما فيها اللغة بوصفها أنظمة مستقلة عن الواقع ، قائمة بذاتها ، تحدد وتفرز المعاني التي يستخدمها البشر - أي بوصفها أنظمة تكون حصيلة المعرفة الإنسانية ، بصرف النظر عن الإنسان والدلالات المادية للمرموز في الواقع . كذلك ركز (سوسير) على الأبنية

المعاني . وفي ظل هذا التصور أصبح الإنسان إفرازا لغويا بدلا منه صانعا للغة (٢٤) .

وخلاصة القول ، أن المدرسة الشكلية برغم تأكيدها نسبية القيمة الفنية والمعنى في العمل الأدبي ، قد أصرت ، مثلها في ذلك مثل مدرسة النقد الحديث ، على فصل العمل الفني عن الواقع الإنساني ؛ وكانت بهذا امتدادا طبيعيا لتيار الفلسفة اللغوية .

٣ - البنيوية (أو البنائية) :

وربما يرى البعض أنه كان من الأجدر بنا أن ندرج البنيوية ضمن التيارات الفلسفية المعاصرة ، التي ناقشناها آنفا ، بدلا من أن ندرجها ضمن تيارات النظرية الأدبية/النقدية ، بخاصة أن البنيوية - كما يقول (السيد ياسين) في كتابه « التحليل الاجتماعي للأدب » - قد تحولت « من مجرد مصطلح إلى فلسفة أو أيديولوجية ، بسطت الآن رواقها على الفكر الفرنسي المعاصر » (٢٥) . ومع اتفاقنا مع (السيد ياسين) في أن البنيوية - مثلها في ذلك مثل معظم النظريات الأدبية/النقدية تمثل في أساسها موقفا عقائديا أو أيديولوجيا فإنني أثرت أن أتناولها بوصفها محاولة علمية منهجية لدراسة الظواهر ، كما يصفها أتباعها ، مع التركيز على دراستها للظواهر الأدبية ، بخاصة أن البنيوية لم تنشأ على أيدي فلاسفة محترفين - كما نشأت الوضعية المنطقية مثلا ، بل كان أول روادها علماء في مجال الأنثروبولوجيا واللغويات . أضف إلى ذلك أن هناك عددا من المفكرين والعلماء ، الذين جرى العرف على وصفهم بالبنيويين ، قد أصبحوا غير مستعدين لقبول هذه التسمية ؛ ومن أبرزهم (فوكو) والمحلل النفسي الشهير (لاكان) (٢٦) . وقبل أن نفحص النظريات الأدبية/النقدية التي تمخضت عنها البنيوية ، يلزم أولا أن نلم بالملامح الأساسية العامة لهذا « المنهج العلمي » كما يسميه أتباعه .

ذكرنا آنفا أن (رومان ياكوبسون) كان من رواد الشكلية ؛ ثم ذكرنا تأثير المدرسة الشكلية بالبنائية في علم اللغويات ، التي ظهرت تحت تأثير العالم اللغوي السويسري (سوسير) . لذلك فمن المنطقي أن نجد (رومان ياكوبسون) يتحول من النظرية الشكلية في الأدب إلى البنيوية . لقد كان (ياكوبسون) في أول الأمر رائد مجموعة من الشكليين أسمت نفسها « دائرة موسكو اللغوية » عام ١٩١٥ ، ثم رحل إلى (براغ) عام ١٩٢٠ ، حيث أصبح من أوائل المنظرين للبنيوية في اللغة والأدب الذي عنده (ياكوبسون) - أساسا - فرعا من فروع اللغة ، يخضع لقواعد دراستها ومنهجها . فالبنيوية اللغوية - كما يقول الدكتور (زكريا إبراهيم) - « لم تظهر إلى حيز الوجود إلا عام ١٩٢٨ ، في المؤتمر الدولي لعلوم اللسان ، الذي انعقد في لاهاي بهولنسه ، حيث قدم ثلاثة علماء من الروس ، ألا وهم (ياكوبسون) ، و(كارشفسكي) ، و(ترويتسكوي) ، بحثا علميا تضمن الأصول الأولى لهذه النزعة ، ولم يلبثوا بعد ذلك أن أصدروا بيانا أعلنوا فيه المؤتمر الأول للغويين السلاف ، الذي انعقد في (براغ) عام ١٩٢٩ ، استخدموا فيه كلمة بنية بالمعنى المستعمل اليوم ، ودعوا إلى اصطلاح « المنهج البنيوي » بوصفه منهجا علميا صالحا لاكتشاف قوانين بنية النظم اللغوية وتطورها » (٢٧) . وأسس (ياكوبسون) دائرة براغ اللغوية ، التي استمرت تعمل بنشاط حتى نشوب الحرب

اللغوية في انفصال عن محتوى اللغة . وفي تطبيق الشكليين لمنهج دراسة اللغة على الأدب ركزوا على دراسة الشكل الأدبي في انفصال تام عن المضمون ، ونظروا إلى المضمون بوصفه مجرد وسيلة لإبراز تشكيل فني معين . وقد عد الشكليون - في مرحلتهم الأولى - العمل الفني مجموعة من العناصر الشكلية التي يرتبط بعضها ببعض ارتباطا تعسفيا ؛ وفي مرحلتهم التالية وصفوا هذه العناصر بأنها وظائف متداخلة في إطار نص ينتظمها جميعا في وحدة فنية . وهكذا اقترب الشكليون اقترابا كبيرا من مدرسة النقد الحديث في تأكيد أهمية الشكل بوصفه الأساس في العمل الفني . ومع ذلك يختلف الشكليون عن مدرسة النقد الحديث في إنكار أن هناك قيمة جمالية مطلقة للعمل الفني ؛ فالعمل الفني بما هو نمط لغوي لديهم يتحدد توصيفه بما هو فن ، ومن ثم قيمته الجمالية ، في علاقته بالأنماط اللغوية السائدة في عصر ما ؛ فإذا اختلف عنها كان فنا ، وإذا تشابه معها انتفت عنه صفة الفن . فوظيفة الفن لديهم كانت هي استخدام اللغة بطريقة جديدة ، بحيث يثير لدينا وعيا باللغة من حيث هي لغة ؛ ومن خلال هذا الوعي يتجدد الوعي بدلالات اللغة ، هذا الوعي الذي تطمسه العادة والرتابة (٢٨) .

وعلى الرغم من تأكيد الشكليين نسبية المعنى والقيمة ، بل توصيف العمل الفني من حيث هو فن ، فإنهم يتفقون مع (اليوت) ومدرسة النقد الحديث في فصل العمل الأدبي تماما من حيث القيمة والمعنى عن الواقع الإنساني ، ونفى أي إطار مرجعي له ، باستثناء إطار من جنس العمل نفسه - أي التراث الأدبي عند (اليوت) ، أو الأنماط اللغوية عند الشكليين . ومن الجدير بالذكر أن الشكليين يشتركون مع (سوسير) وبعض أتباعه في النظر إلى اللغة بوصفها نظاما قائما بذاته ، ومتغلقا على نفسه ، ومنفصلا عن الواقع الفعلي للإنسان . وهم في هذا يقتربون اقترابا كبيرا من نظرة فئتينشتاين إلى اللغة في إطار فلسفته اللغوية . لقد اعتقد سوسير - كما يقول (جيفري ستريكلاند) - أن جميع أشكال التواصل الإنساني ما هي إلا أنظمة تتكون من مجموعة من العلامات التعسفية - أي العلامات التي لا ترتبط ارتباطا طبيعيا ، أو منطقيا ، أو وظيفيا ، بمدلولات في العالم الطبيعي (٢٩) . واعتقد (سوسير) أن أية علامة تكتسب معناها من خلال علاقاتها بالعلامات الأخرى ، وليس من خلال علاقاتها بالعالم الخارجي ؛ أي أن العلامات تكتسب معناها في اختلافها عن العلامات الأخرى ، بصرف النظر عن الدلالات . وهكذا خلق (سوسير) من اللغة - بوصفها نظاما من العلامات يفرز معناه من داخله - مطلقا خارج حدود الفعل الإنساني والظرف التاريخي . وكما دحض نقاد المدرسة الحديثة في النقد تأثير الإنسان بما هو خالق أو قارئ في معنى العمل الفني أو قيمته ، رادين العمل الفني إلى نفسه ، أو إلى تراثه الخاص ، كذلك دحض (سوسير) وأتباعه تأثير الإنسان في معنى اللغة ، وتبعهم الشكليون في ذلك . ولقد انتقد (جان ماري بنوا) في كتابه « الثورة البنيوية » علم اللغويات الذي أتى به سوسير ، وقال ما معناه : إذا كان الوجوديون قد تخلصوا من الله ، فقد نجح سوسير في التخلص من الإنسان . وقال : « كان الإنسان خالق المعنى ومصدره الحي ، ولكنه اختفى تماما في ظل العلم الجديد الذي جعل المعنى حصيلة مجموعة من العلاقات اللغوية البنيوية والسميوطيقية التي تفرز العلامات وتحدد

وربما كان أكبر دليل على أن البنيوية قد اكتسبت طابع المنظور الفكري أو الموقف العقائدي هو هجوم بعض البنيويين - وعلى رأسهم (ليفى شتراوس) - على (سارتر) والوجوديين ، ودحض آرائهم في «التقدم» و«المبادرة التاريخية» . ويتجلى هذا الطابع العقائدي أيضا في محاولة بعضهم - وعلى رأسهم (التوسير) - إعطاء تفسير جديد للماركسية بحيث حولوها من فلسفة فعل ترتكز إلى مفاهيم الإنسان ، والتاريخ ، والممارسة ، إلى نظرية علمية تخلو من كل شوائب الأيديولوجيا ، « من أجل استبعاد كل إحالة إلى البشر بوصفهم القوى الفعالة المحركة لصيرورة العملية التاريخية »^(٣٢) ؛ بمعنى أن (التوسير) قد حاول في تفسيره لماركس تحويل الماركسية من منهج عمل ثوري يركز على الإنسان ، إلى نظرية رجعية تؤكد حتمية سيادة نظام لا سلطان للإنسان عليه . وهكذا - كما يقول الدكتور (زكريا إبراهيم) - « لم تعد « البنيوية » مجرد حركة منهجية علمية تبرز أهمية مفهوم « البنية » في تفسير الظواهر الفيزيائية ، والبيولوجية ، والسيكولوجية ، والاجتماعية ، واللغوية ، والتاريخية ... الخ ، بل أصبحت أكثر من مجرد تطبيق للتحليل البنيوي في بعض المجالات العلمية ؛ إذ صارت المحور الذي تدور حوله المشكلة الجذرية الكبرى التي تواجه عصرنا بأسره ، ألا وهي :

« من يكون البشر - اليوم - بإزاء أنظمتهم ؟ وما الذي أصبح في وسعهم - الآن - أن يفعلوه لمواجهة تلك الأنظمة ؟ »^(٣٣) .
وإذا نحن ركزنا على النظرية الأدبية النقدية التي تمخضت عنها البنيوية ، وجدنا أن هذا السؤال عن علاقة البشر بأنظمتهم اللغوية ، التي يدخل الأدب ضمنها ، قد ولد تيارين متميزين :

١ - أما التيار الأول فيمثل (ياكوبسون) وأتباعه . لقد اعتمد (ياكوبسون) في نظريته إلى العمل الفني على عنصرى الوظيفة والبناء ، مفسرا إياهما تفسيراً لغوياً صرفاً . قال إن القصيدة بناء وظيفي لغوي ، ينتظم فيه كلاً من العلامة (الكلمة المكتوبة) والدلالة (مفهوم الكلمة المكتوبة) مجموعة واحدة من العلاقات المتشابهة . وقال بوجود دراسة العلامات التي تكون القصيدة في استقلال تام عن أى شيء خارجها - أى ليس بوصفها انعكاساً أو تعبيراً عن أى شيء خارجها . وقال كذلك إن صفة الأدب نطلقها على القصيدة إذا اختلفت أنماطها اللغوية عن الأنماط السائدة في المجتمع . وهذا معناه أن ياكوبسون قد جعل صفة الأدب صفة نسبية تعتمد على اختلاف النسق اللغوي في القصيدة عن اللغة العادية - و (ياكوبسون) يمثل تيار البنيويين الذين اعتبروا الأنماط اللغوية السائدة في حقبة ما أنظمت لغوية ، تحكمها - برغم ما قد يطرأ عليها من تحولات وتفاعلات داخلية - قوانين ثابتة متصلة في تكوين المخ الإنسان نفسه ، على نحو ما اعتقد كلود ليفى شتراوس ، ومن ثم يمكن أن تعد قوانين مطلقة ، لا تدخل للإنسان فيها ؛ فهي تسبقه ، وتحكم فكره ولغته ، مهما أصابها من تنوعات باختلاف الثقافات والعصور . وتعليقا على هذا التيار في البنيوية يقول (تيرى إيجلتون) :

« استنتجت البنيوية من مشروعها معطيات الواقع الحقيقي والإنسان في لحظة واحدة ، ورأت البنائية أن العمل الفني لا يشير إلى شيء خارجه ، وكذلك لا يعبر عن أى فرد . وعندما استنتجت الفعل الإنسان والفاعل من مشروعها لم يبق لديها سوى نظام من القواعد

العالمية الثانية . وعندما رحل ياكوبسون في أثناء الحرب إلى أمريكا ، التقى هناك بعالم الأنثروبولوجيا الفرنسي الشهير (كلود ليفى شتراوس) . وكما يقول (تيرى إيجلتون) ، « نبت من علاقتهما الفكرية الكثير من عناصر البنيوية الحديثة وأركانها »^(٣٤) .

والبنائية أو البنيوية مصطلح مستمد من لفظة البنية . وأبسط تعريف للبنية هو ذلك الذى يسوقه الدكتور (زكريا إبراهيم) بعد عرضه لتعريفاتها المختلفة لدى عدد من المفكرين إذ يقول : « إنها نظام - أو نسق - من المعقولات ؛ فليست « البنية » هي « صورة » الشيء ، أو « هيكله » ، أو « وحدته المادية » ، أو « التصميم الكلى » الذى يربط أجزاءه فحسب ، وإنما هي أيضا « القانون الذى يفسر تكوين الشيء ومعقولته . وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول إن البنيويين حينما يبحثون عن بنية هذا الشيء أو ذاك ، فإنهم لا يتوقفون عند المعنى التجريبي الذى يضعه الواقع بين أيدينا - على نحو مباشر - وكان كل ما يهمهم هو الوصول إلى إدراك العلاقات المادية الظاهرية التى تحقق الترابط بين عناصر المجموعة الواحدة ، بل إنهم يهدفون - أولا وقبل كل شيء - إلى الكشف عن النسق العقلي الذى يزودنا بتفسير للعمليات الجارية في نطاق مجموعة بعينها »^(٣٥) . ولقد حاول عالم النفس الشهير (جان بياجيه) إعطاء تفسير شامل للبنية فقال : « إن البنية هي نسق من التحولات ، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا (في مقابل الخصائص المميزة للعناصر) ، علما بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذى تقوم به تلك التحولات نفسها ، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق ، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة »^(٣٦) .

ويتفق الدكتور (زكريا إبراهيم) مع (السيد ياسين) وغيره في النظر إلى البنيوية على أنها تنطوي على موقف عقائدي ، أو تمثل منظورا فكريا خاصا . فهو يقول :

« من شأن هذا المنظور البنيوي أن يجعل من « الذات » مجرد « حامل » ترتكز عليه « البنية » (أو « البنيات ») ، كما أن من شأنه أيضا أن يحيل التاريخ إلى محض تعاقب اعتبارات لبعض « الصور » (أو « الأشكال ») . ولعل هذا ما عبر عنه « فوكوه » نفسه حين راح يقول : « إن النقطة التى شهدت هذه القطيعة إنما تقع - على وجه التحديد - يوم كشف لنا « ليفى شتراوس » - بالنسبة إلى المجتمعات - و « لاكان » - بالنسبة إلى اللاشعور - عن وجود احتمال كبير في أن يكون « المعنى » مجرد تأثير سطحي ، وعندما بين لنا كل منهما أن ما قد وجد قبلنا ، وأن ما يدعونا في المكان والزمان ، إن هو إلا « النسق » أو « النظام » . ويضيف : « حينما صدر كتاب (فوكوه) المسمى باسم الألفاظ والأشياء عام ١٩٦٦ ، وحينما ظهر على أعقاب مؤلف (لاكان) الضخم الموسوم باسم كتابات (سنة ١٩٦٦ أيضا) ... فإن ... هذا الحدث المزدوج قد تسبب في انزلاق البنيوية من مجال « المنهجية العلمية » إلى مجال « الأيديولوجيا » . وآية ذلك أن المنظور الفكري الذى انطوت عليه هذه « البنيوية » الجديدة قد جاء مؤكدا للدعوى القائلة بأن في تضاعيف هذا الاتجاه الفلسفي الجديد انكارا لقدرة البشر على صنع تاريخهم الخاص ، ورفضاً لكل « نزعة إنسانية » . ومن ثم فقد راح البعض يؤكد أن النداء الخاص الذى اتحدت عنده كلمة البنيويين هو « إعلان موت الإنسان »^(٣٧) .

معلق في الهواء ، وصفته بأنه نظام له وجوده المستقل ، وأنه يرفض أن يخضع لأي اعتبارات إنسانية^(٣٤) . ويردد الدكتور (زكريا إبراهيم) الفكرة نفسها حين يقول : « لا شك أن المرء حين يقول عن أية واقعة إنها تمثل نظاما أو نسقا ، فإنه يرفع عنها كل « عرضية تاريخية » ، كما أنه يقضي في الوقت نفسه على كل مبادأة حرة . ولكن ، إذا كانت بعض الموضوعات ، وبعض مستويات الواقع ، قابلة لمثل هذه المعالجة النسقية ، فهل لنا أن نستنتج من ذلك أن تكون هذه الطريقة في البحث صالحة بالنسبة إلى الموضوعات الأخرى كافة ؟ ألسنا هنا بإزاء ضرب من « الإمبريالية » التي حتى (كذا) وإن كانت بحسن نية ، فإنها لا تخلو هي الأخرى من نحن على الواقع ؟ »^(٣٥) .

ويتجلى التشابه الواضح بين مدرسة « النقد الحديث » وتيار البنيوية هذا في النظرة إلى العمل الفني إذا قارنا وصف (يوري لوتمان) ووصف (إليوت) لطبيعة القصة. يدة والمعنى الشعري . ومع أن (يوري لوتمان) يعرف أساسا بأنه من رواد « السيميوطيقا » (أي علم دراسة العلامات) في روسيا ، فإن السيميوطيقا تعد امتدادا للبنيائية . فإذا كانت لفظة البنيائية تشير إلى المنهج العام في تناول العلامات ، فإن كلمة السيميوطيقا تشير إلى المجال أو الحقل الذي يطبق فيه المنهج البنيوي ، بمعنى أن البنيائية يمكن تعريفها بأنها منهج دراسة الرموز والعلامات التي يستخدمها الإنسان دراسة تفصح عن القوانين التي تحكم بنياتها أو أنساقها .

وقد ظهر لـ (يوري لوتمان) في عام ١٩٧٠ كتاب بعنوان « بناء النص الفني » ، ثم تلاه في عام ١٩٧٢ ظهور كتابه « تحليل النص الشعري » . ويعرف (لوتمان) في كل من الكتابين النص الفني أو الشعري بأنه نسق لغوي يقوم على مبدأ التشابه والتضاد ، ينظم عددا من الأنظمة اللغوية التي تقع دائما في حالة تناطح يتولد من خلاله المعنى الذي لا يمكن فصله عن النص . ويؤكد (لوتمان) أن طبيعة العلامات في القصيدة ، والأنظمة الصوتية والإيقاعية المتقاطعة ، التي تخلقها العلامات نفسها ، هي التي تحدد معنى القصيدة . وإذا انتقلنا إلى (ت . س . إليوت) ، رائد مدرسة النقد الحديث ، وجدناه يقول في معرض الحديث عن موسيقى الشعر في مقالته عن « الخيال السمعي » :

« إن من وظائف النظم الأساسية ، في عالم تحكمه النسبية ، أن ينشئ صلات عن طريق التجاوب الموسيقي ؛ فموسيقى أية كلمة تكون دائما في حالة (تقاطع) . . . فهي تتقاطع مع موسيقى الكلمات التي تحيط بها ، ثم مع موسيقى القصيدة ككل ، ثم مع معناها المباشر ، ثم مع جميع المعاني التي توحي بها ، وأيضا مع كل المعاني التي استخدمت فيها من قبل ، سواء في الفن أو الحياة » . وبمقارنة هذين الرأيين في طبيعة المعنى الشعري ، وارتباطه بالسياق ، واستقلاله التام عن أي شيء خارجه ، يتجلى التشابه الشديد بين هذا التيار من البنيوية ومدرسة النقد الحديث .

٢ - أما التيار الثاني في البنيوية فهو يرد العمل الفني في معناه وقيمه إلى الأنماط اللغوية التي تكونه ، ولكنه أيضا يربط هذه الأنماط بالواقع الإنساني في إطار تاريخي متغير . وقد نشأ هذا التيار رد فعل للتيار الأول ؛ إذ إننا نجد دائما في كتابات تتعرض لنظرية (سوسير) بالانتقاد . ولعل أهم ناقد لـ (سوسير) هو (إميل بنفنيست) ، الذي

أصر على التفريق بين العلامة والدلالة في اللغة . لقد تجاهل (سوسير) اللغة المتكلمة في نظيره « للبنائية اللغوية » ، وبني نظيره على اللغة المكتوبة فقط ، أي على العلامات أو الرموز اللغوية التي توجد في ثبات وانفصال تام عن أي مواقف عملية حية ؛ ولهذا استطاع أن ينفي دور الدلالة والإنسان المتكلم من نظريته ، ويؤكد انفصال اللغة عن الواقع . ولكن (بنفنيست) فرق بين اللغة المكتوبة واللغة المتكلمة ، أو بين حقيقة اللغة - أي العلامات التي تمثل مفردات اللغة - ووظيفة اللغة - أي الجمل التي تنظم هذه العلامات لتكوين أداة اتصال . وقال : « إذا كانت العلامة اللغوية خاصة من خاصيات اللغة في ذاتها ، فإن الدلالة تنشأ من نشاط المتكلم الذي يوظف اللغة ويستخدمها » . كذلك أكد أن « معنى أي كلمة يحمل إشارات إلى الموقف الذي جاءت في سياقه ، ورأى المتحدث . . . فالجمل لا تنفصل أبدا عن الآن وهنا »^(٣٦) . ويقترب (بنفنيست) - في تأكيده ارتباط المعنى بالواقع الفعلي للإنسان ، ودور الإنسان الإيجابي في صياغة المعنى - يقترب اقترابا كبيرا من المدرسة الهرمنيوطيقية (نسبة إلى علم الهرمنيوطيقا ؛ أي علم أو فن تفسير النصوص) ، التي نشأت من فلسفة (هيدجر) ، وتبلورت في كتاب (هانز جورج جادامار) « الحقيقة والمنهج » (١٩٦٠) . لقد جعل (جادامار) أي تفسير للنص يعتمد على الموقف الذي يحدث فيه التفسير ، ويخضع لقيم نسبية - أي تتغير من زمن إلى آخر ، ومن ثقافة إلى أخرى . أي أن (جادامار) رفض ادعاء مدرسة النقد الحديث بأن هناك شيئا اسمه العمل الأدبي في حد ذاته ، وأكد أن معنى أي عمل يتضمن جدلا بين تفسيراته المختلفة في الماضي والحاضر^(٣٧) .

ونبعت حديثا من المدرسة الهرمنيوطيقية الألمانية مدرسة أخرى تدعى مدرسة « النظرية الجمالية في الاستقبال » . وتؤكد هذه النظرية نسبية معنى العمل الأدبي وقيمه ، ودور القارئ في صياغتها ؛ بل إن منظرها البولندي (رومان إنجاردن) ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه مشروع معنى يقوم القارئ بتحقيقه . ولقد وصلت النظرية النسبية إلى معنى العمل الأدبي في « نظرية الاستقبال » هذه إلى درجة التطرف على يد الناقد الأمريكي (ستانلي فيشر) ، الذي ينكر تماما أن هناك أي وجود موضوعي على الإطلاق للعمل الفني ، بل يعد العمل الفني حصيلة كل قراءاته الممكنة . إن (فيشر) يفرق بين الوجود المادي للعمل الأدبي في شكل كتاب ، أو صفحة مطبوعة ، أو مجموعة من الرموز والعلامات المرئية من ناحية ، ومعنى العمل الذي يوجد في تجربة المتلقي له من ناحية أخرى . لقد جعل (فيشر) موضوع النقد لا النص المكتوب ، بل تجربة القارئ في تلقيه ؛ أي أنه نقل إلى مجال النقد الأدبي ذلك التفريق الحيوي الذي أكدته (بنفنيست) بين العلامة والدلالة في نقده لبنيوية (سوسير) وأتباعه .

والمأمل للنظريات النقدية في القرن العشرين يدرك أن نظرية التلقي التي نبعت من الهرمنيوطيقية ، وركزت في تناولها للعمل الفني معنى وقيمة على استقبال القارئ له ، تمثل حلقة وصل بين ذلك الفرع من البنيوية ، الذي يرفض الواقع الإنساني في فحصه للعمل الفني ، وفرعها الآخر الذي وصل البنيوية بنظريات النقد الاجتماعي والتاريخي والماركسي للأدب . ولعل كتاب (سارتر) « ما الأدب » يعد أوضح دليل على أهمية عنصر الاستقبال في النظريات الأدبية

في البنيوية إلى مرحلة النضوج . لقد تأثر (جولدمان) تأثراً كبيراً بالنقاد الماركسي (جورج لوكاتش) ، وخصوصاً بمحاولاته في رصد التقابل بين الأنماط الروائية والأنماط القيمية في الرواية الغربية في القرن التاسع عشر . وحاول (جولدمان) في كتابه «الإله المختفي» أن يربط الأبنية الفنية بالأبنية الأيديولوجية ، فطرح في تصديره لهذا الكتاب فكرته الأساسية ، وهي - كما يصوغها (السيد ياسين) : « أن الوقائع الإنسانية تكون دائماً أبنية كلية ذات دلالة ، تتسم بأنها عملية ونظرية وانفعالية على السواء ، وأن هذه الأبنية لا يمكن أن تدرس بطريقة وصفية - أي لا يمكن أن تفسر وأن تفهم سوى في منظور عملي مؤسس على قبول مجموعة معينة من القيم »^(٤٠) .

وكان المنظور الذي اختاره (جولدمان) لدراسة الوقائع الأدبية دراسة بنيوية هو المنظور الماركسي . وحاول (جولدمان) أن يقيم علاقة تماثل وترابط بين الأبنية «الفوقية» في المجتمع ، وهي الأبنية التي تشمل الثقافة والأدب ، والأبنية «التحتية» التي تشمل نظام العمل ووسائل الإنتاج ، وذلك في إطار النظرية الماركسية ونظرتها إلى التاريخ ، التي تمثل الإطار المرجعي لمشروعه . ويستطيع القارئ العربي أن يرجع إلى كتاب (السيد ياسين) لاستقاء فكرة واضحة مختصرة عن (جولدمان) ، أو أن يعود إلى كتابات (جولدمان) نفسها - وقد ترجم بعضها إلى العربية ، خصوصاً كتاب «الإله المختفي» أو «الحفي» إذ إن المقام يضيق بنا هنا عن التفصيل . ولكن الشيء المهم الذي ينبغي أن نذكره بالنسبة (لجولدمان) هو أنه - مثله في ذلك مثل (التومير) - يتناول الماركسية أساساً بوصفها نظرية علمية لا أيديولوجية ؛ أي أن الإنسان في منهجه أو مشروعه يحتل مركز المفعول به لا الفاعل . وقبل أن نترك البنيوية يجدر بنا أن نشير إلى أن اتجاه الفلسفة إلى التحليل اللغوي من ناحية ، وإلى فلسفة الفعل الإنساني - كما تتمثل في الماركسية والوجودية - من ناحية أخرى ، قد واکبه اتجاه مماثل في النظرية الأدبية النقدية ، يظهر بوضوح في مدرسة النقد الحديث ، والمدرسة الشكلية ، والتيار الوجودي ، والماركسي ، وأيضاً في فرعي البنيوية اللذين ذكرناهما : الفرع الذي يقرب من المدرسة الشكلية ؛ والفرع الذي يمزج البنيوية بالنظرية الماركسية ، ويأخذ في حسبانها السياق الاجتماعي والتاريخي (سواء أكد دور الإنسان في صنع المعنى ، كما فعل بنغنيست ، أو أكد سيادة الأبنية على الإنسان ، كما فعل جولدمان) .

٤ - التفكيكية : والتفكيكية هي أحدث النظريات الأدبية النقدية ؛ وهي توصف دائماً بأنها أنجلو - أمريكية ؛ لأن أغلب روادها - مثل (بول دي مان) ، و(ج. هيليس فيلر) ، و(جيفري هارتمان) و(هارولد بلوم) ، ينتمون إلى جامعة (ييل) الأمريكية (التي شهدت أيضاً بدايات مدرسة النقد الحديث في حقبة سابقة) ، ولأنها - كمعاداة معظم التيارات الأمريكية - انتقلت فوراً إلى إنجلترا .

ولكن الأب الروحي والرائد الأول لهذه المدرسة النقدية هو - باعتراف جميع مؤرخي النقد الحديث - الفيلسوف الفرنسي (جاك دريدا) ، الذي أرسى دعائم هذه النظرية حين نشر عام ١٩٦٧ كتابه «الحديث والظواهر» ، الذي ترجم إلى الإنجليزية عام ١٩٧٣ ، ثم تلاه بكتاب «عن علم النحو» ، ترجم إلى الإنجليزية عام ١٩٧٦ ، ثم كتاب «الكتابة والاختلاف» ، الذي ظهرت ترجمته الإنجليزية

الحديثة ، التي تربط الأدب بالأنشطة الإنسانية الأخرى . ومع أن (سارتر) يركز على علاقة الكاتب بالعمل ، وينظر إلى العمل الأدبي بوصفه «فعلاً» يعبر عن التزام الكاتب ومسئوليته ، فإنه يؤكد أيضاً أن تلقى العمل الفني لا يفصل عن إنتاجه ؛ أي أن عملية إنتاج العمل الأدبي تتضمن جزءاً أساسياً يتمثل في عملية الاستهلاك أو التلقي . فالعمل الفني يفترض مسبقاً متلقيه ومخاطبيه ، ويشكل نفسه وفقاً لهذا المتلقي المفترض . وعلى هذا ، فالعمل الفني يحمل في نشأته رسالة أيديولوجية وفقاً لتصور متجه للمتلقى . وإذا اتفق الكاتب مع أيديولوجيا من مخاطبهم فسيجيء تشكيله الفني مختلفاً عن تشكيل الفنان الذي يلتزم بأيديولوجيا مختلف عن أيديولوجيا المتلقي . ويتبع (سارتر) في هذا الكتاب تاريخ الأدب الفرنسي منذ القرن السابع عشر ليدلل على ذلك . فالكاتب الكلاسيكي في القرن السابع عشر كان يتبع الأسلوب الكلاسيكي لأن هذا الأسلوب كان علامة على التزامه بإطار عام من المعتقدات والعقائد ، أي بأيديولوجيا السائدة في عصره . ثم يكشف (سارتر) عن الصراع بين كاتب القرن التاسع عشر الرومانسي وجمهوره ، ثم يتحدث عن أزمة الكاتب في القرن العشرين ، إذ هو لا يدري تماماً من مخاطب .

وعودة إلى البنيوية ، يقول (تيري إيجلتون) إن البنيوية قد حملت في أحشائها منذ البداية بذور نظرية التفسير التاريخي والاجتماعي للأدب^(٣٨) . ولكن ربما كان من الأصديق أن نقول إن «البنيوية اللغوية» - كما أرسى قواعدها (سوسير) في أوائل هذا القرن - حملت في طياتها بذور البنيوية الأدبية بشقيها : الشق الذي يحاول أن يجد في قوانين اللغة مطلقاً يحل محل المطلق الذي انتهى من الوعي الإنساني ؛ وكذلك بذور البنيوية التي ترفض المطلق ، وتبدأ من منطلق الفعل الإنساني في تفاعله مع الظروف البيئية التاريخية . وتتجلى الصلة بين هذا الشق الأخير من البنيوية ، وتيارات النقد الماركسية مثلاً ، في التشابه الواضح بين أحد معتنقي البنيوية ومصححيها ، وهو (إميل بنغنيست) وأحد نقاد «مدرسة الشكلية الروسية» التي تأثرت بها البنيوية اللغوية ، وهو الناقد والفيلسوف الماركسي (ميخائيل باختين) . لقد نشر (باختين) عام ١٩٢٨ كتابه الرائد «منهج الشكلية في الدراسات الأدبية» ، ثم أتبعه عام ١٩٢٩ بكتاب «الماركسية وفلسفة اللغة» . لقد فرق (باختين) - كما فعل (بنغنيست) - بين اللغة المكتوبة ، أو اللغة بما هي نظام تجريدي من العلامات لا تنتمي إلى واقع فعل ، واللغة كما يستخدمها البشر في سياقات اجتماعية مختلفة . ثم وصف (باختين) اللغة المتكلمة بأنها لغة حوارية في جوهرها ، بمعنى أنها موجهة دائماً إلى متلق معين .

وقال (باختين) إن أي علامة لغوية ، ما هي في حقيقة الأمر إلا محور ثابت يدور حوله صراع حوارى يتضمن وجهات نظر مختلفة ؛ فكل متكلم يريد أن يفرض معناه وجهة نظره على العلامة اللغوية . وعلى سبيل المثال تمثل كلمة الحرية علامة لغوية ، ولكن تحديد معناها يتطلب الإلمام بتفسيراتها المختلفة لدى مجموعات متصارعة من البشر ، تحاول كل منها أن تفرض تفسيرها ، ومن ثم أيديولوجيتها عليها . فالكلمة في رأي (باختين) هي حقل صراع عقائدي^(٣٩) .

ويعد (لوسيان جولدمان) أهم ناقد استخدم المنهج البنيوي في التحليل الماركسي للأدب ، حاملاً بذلك بذور النظرية التاريخية للأدب

عام ١٩٧٨ . وأثارت آراء (دريدا) اهتمام النقاد ، خصوصاً في أمريكا ، فدعته جامعة (ييل) مراراً للعمل بها أستاذاً زائراً ، وألقى هناك كثيراً من المحاضرات . ثم استقطبت جامعة (ييل) أحد تلاميذه المخلصين وهو (بول دي مان) ، الذي جعل من (ييل) مركزاً لهذا التيار النقدي ، الذي أصبح يمثل الحركة الطليعية في النقد المعاصر ، والذي اشتهر بعدائه الشديد لكل من مدرسة « النقد الحديث » والمذهب « النبوي »^(١١) .

لقد نجح (دريدا) من خلال كتبه ومحاضراته وتلاميذه في أن يخلق من حطام المذهب النبوي نياراً إيجابياً جديداً . فالتفكيكية هي رد فعل لانحياز النبوية في فرنسا بعد أحداث ١٩٦٨ ؛ وهي إفراز طبيعي لحالة الإحباط والكفر بالنظريات الشاملة المتعاسكة (ومنها الماركسية) ، التي اجتاحت فرنسا في تلك الآونة . لقد قامت النبوية على فكرة تأكيد سيادة منطق « البنية » المتعاسك فوق الإنسان والمتغيرات ، وكانت صدمتها شديدة حين جعلتها أحداث الثورة الطلابية في أوروبا بصفة عامة في أواخر السبعينيات (وفي فرنسا بصفة خاصة في ١٩٦٨) تدرك الدلالات الحزينة لنظريتها التي أثبتت الأيام صحتها - أي حين أثبتت البنية السياسية في فرنسا قوتها أمام أي معارضة . وأصبحت فكرة البنية عدواً لدوداً للمفكرين . وارتد الكثيرون عن النبوية ، كما فعل الناقد (رولاند بارت) في كتاباته الأخيرة ، واتجه الكثيرون إلى الهجوم على جميع الأنظمة والنظريات العقائدية التي تخنق الفرد .

لقد طرح (دريدا) منهجاً في تحليل النصوص الأدبية يقترب اقتراباً شديداً من منهج التحليل العمل في مدرسة النقد الحديث ؛ إذ إنه يعتمد على توضيح المستويات المتعددة ، وعناصر المفارقة ، والتورية ، والإيحاء بمعانٍ متناقضة ، ويقوم على رصد التوترات الداخلية . ولكن منهج (دريدا) يختلف في هدفه اختلافاً جذرياً عن مدرسة النقد الحديث .

فمدرسة النقد الحديث ترصد كل هذه الصراعات والتوترات الداخلية بغرض توضيح كيف يتنظمها العمل في معنى كلي ، ووحدة عضوية مترابطة ، لها منطقها الداخلي . ولكن التفكيكيين يرصدون هذه التوترات بغرض دحض النظرية النبوية القائلة إن اللغة تكشف من خلال أبنيتها عن طبيعة هذه الأبنية ومعناها ؛ أي بغرض دحض فكرة « البنية » (كما شرحناها آنفاً) ، وللتدليل على أن اللغة تتركب من عناصر متصارعة ، يحاول كل عنصر فيها هدم الآخر . وهم أيضاً يستخدمون « تكنيك » « النقد الحديث » في الهجوم على الفكرة الأساسية في النقد الحديث ، التي تقول بوحدة العمل العضوية ، وقيمتها المطلقة ، واستقلاله عن أي شيء خارجه . و « التفكيكيون » يحللون العمل الأدبي لغوياً للكشف عن زيف المنطق الذي يحكم النظريات الفكرية ، والأبنية السياسية ، والمؤسسات الاجتماعية ، التي تبنى على هذه النظريات . ومعنى هذا أنهم يحاولون كشف الدور الذي تلعبه التراكيب اللغوية في ترسيخ معانٍ تأخذها مأخذ الحقائق ، ونبنى عليها أنظمتنا السياسية والاجتماعية^(١٢) .

إن المفسر أو الناقد التفكيكي يتناول النص لا بوصفه بناء عضوياً تحكمه قوانين داخلية صارمة ، كما اعتقد أتباع مدرسة « النقد الحديث » ، وكذلك دعاة المذهب « النبوي » ، بل بما هو مركب

ميكانيكي ، تعسفي ، غامض ، يتكون من رموز تحتمل عدداً لا حُدَّ له من المعاني المتضاربة ، ويمكن إعطاؤه أعداداً لا حصر لها من التفسيرات . فالفكرة التي تقوم عليها التفكيكية هي نقيض الفكرة التي تقوم عليها « النبوية » ؛ ففي حين رأت النبوية في النص نظاماً يحكمه قانون معقول يعطى للنص تماسكه وترابطه الختمي ، ترى التفكيكية في النص مركباً مصطنعاً يفتقر بطبيعته إلى أي قانون ثابت يحكم تفسيره . فكل تفسير للعمل الأدبي وفق نظر « التفكيكية » يمكن دحضه من داخل النص نفسه عن طريق التحليل وكشف مناطق الغموض واللبس والتورية والتناقض في استخدام الألفاظ وانتظام المعاني . وتنحو التفكيكية في صورتها الإيجابية نحو منهج (دريدا) ، فتوظف منهجها لدحض الأيديولوجيا الظاهرة السائدة في النص ، وذلك عن طريق كشف تناقضاتها وزيف منطقتها (ولاغروإذن أن نجد عدداً من النقاد الماركسيين يطبقون منهج « التفكيك » في دراساتهم وتفسيرهم لبعض النصوص)^(١٣) . أما التفكيكية في صورتها السلبية فتتجه إلى تأكيد استحالة التواصل عن طريق اللغة ، وإلى النظر إلى الأدب والنقد بوصفهما لعبة لغوية تنتفي عنها صفة الجدية .

و « التفكيكية » - كما ذكرنا آنفاً - نشأت رد فعل لانحياز النبوية ؛ وهي تحمل ملامح كثيرة من النظريات النقدية والأدبية التي سبقتها في القرن العشرين ؛ فهي تستخدم تكنيك مدرسة « النقد الحديث » في التحليل النصي ووسائلها ، وبخاصة التركيز على كشف جوانب التورية والاستعارة ، وتعدد الإيحاءات للفظ الواحد في اللغة . ولكن في حين كانت مدرسة « النقد الحديث » تركز على هذه الجوانب في التحليل لتكشف كيف يتبلور المعنى الكلي من خلال عدد من التوترات اللفظية والمعنوية ، ركزت « التفكيكية » على هذه التناقضات إما لكشف التناقض الأيديولوجي في النص - أو ما يسميه البعض « بالوعي الزائف » ، وإما لتأكيد استحالة تحقيق معنى متكامل ثابت لأي نص . كذلك لا يملك القارئ إلا أن يدرك أن « نظرية الاستقبال » قد لعبت دوراً كبيراً في بلورة هذا التيار النقدي الأدبي ، بتركيزها دور القارئ في فرض معنى النص ، ونسبية المعنى . ولكن المدرسة « التفكيكية » حملت هذه الفكرة إلى درجة التطرف ، حين جعلت من النقد والتفسير نشاطاً خلاقاً يوازي ويساوي الخلق الفني . كذلك يمكن للقارئ أن يلحظ في طيات أفكار هذه المدرسة ونظرياتها فكرة الناقد الماركسي (باختين) ، القائلة إن النص هو حقل صراع عقائدي ؛ إذ إن أتباع هذه المدرسة يؤمنون بأن كل تفسير للنص يمكن معارضته من داخل النص نفسه ؛ أي أن النص يحمل في داخله نصاً آخر ، أو عدداً من النصوص الداخلية (sub-texts) أو المتلازمة (co-texts) ، التي يظهرها المفسر ، بحيث يناقض كل تفسير ما سبقه ، وهلم جرا ، وحتى نهاية الزمان ، ويرجعون هذا إلى طبيعة اللغة التي يرون (على عكس النبويين) أنها تعارض ، وتصارع ، بل تحطم نفسها من الداخل . وبهذا انتفى المطلق تماماً من النظرية « التفكيكية » .

و « التفكيكية » تلخص في اتجاهاتها الإيجابية والسلبية وعى القرن العشرين بنسبية المعنى الكاملة ، وبخداع اللغة ، وسطوتها على الفكر ، وبأهمية الإنسان في إعطاء التفسير ، وتأثير الأيديولوجيا على فهم العالم والتعبير عنه وتفسيره ، وكذلك بأهمية التحليل اللغوي

الدقيق للمعاني والألفاظ ؛ وهي في هذا كله تعد ابنة القرن العشرين بحق ، ونتاجه الطبيعي .

ومن العرض السابق للنظريات النقدية الأدبية في القرن العشرين نخلص إلى أن هذا القرن قد شهد احتضار رؤية الوجود من منظور المطلق .

وكان السؤال الذي طرح نفسه بإلحاح على العاملين بالفن والأدب والفلسفة (والذي طرح نفسه بإلحاح شديد بصفة خاصة على كل من (سارتر) و (بربنخت) ، و (إليوت) ، و (جيمس جويس) ، و (صمويل بيكيت)) ، هو : كان الهدف قديماً من ممارسة الفلسفة والأدب هو فهم القوانين الخالدة التي تحكم العالم والفرد ، وتوصيلها عن طريق الفلسفة والفن بصورة فعالة إلى بقية البشر . ولكن ، الآن ، وقد أصبحنا نرى أن الوجود نسبي ومتغير ، ومفتقر إلى المطلق والثابت ، ما الهدف من الفن والأدب والفلسفة ؟

وما كانت كل النظريات الفلسفية والجمالية ، والتجارب الفنية في جميع المجالات - ومنها المسرح - سوى محاولات للإجابة عن هذا السؤال بطريقة عملية مرضية ؛ بل إن طرح السؤال نفسه افترض في حد ذاته بداية احتضار النظرية الأرسطية في الشعر والدراما ؛ ذلك الاحتضار الذي أعلنه « المانيستو » تلو « المانيستو » بصوت عال في القرن العشرين .

٤

المسرح والفلسفة في القرن العشرين :

وإذا انتقلنا من مجال التنظير إلى الإبداع الفني في مجالاته المختلفة (وبخاصة مجال المسرح) وجدنا أن الغالبية العظمى من فنان القرن العشرين - على اختلاف مذاهبهم - يشتركون في خاصيتين أساسيتين : أما الأولى فهي إدراك انتفاء المطلق ، ونسبية المعنى والتجربة - ذلك الإدراك الذي عبر عنه سارتر حين قال إن كاتب القرن العشرين لم يعد يعرف من يخاطب ، والذي عبر عنه (أ.أ. ريتشاردز) حين تساءل في جملة شهيرة : « كيف يمكن لأي شاعر أن يعالج فكرة الله في عالم تحكمه قوانين النسبية ؟ » . وأما الخاصية الثانية فهي الانشغال الشديد الواعي بطبيعة اللغة وتراكيبها ، سواء عدها الكاتب أداة توصيل سلبية شفافة ، أو بناء يعتمد فيه المعنى على علاقات أجزاء هذا البناء بعضها ببعض ، أو تركيبة تعسفية تفرض قوالبها على الواقع . وقد يقول البعض إن الانشغال الواعي بأمر اللغة في الشعر ليس شيئاً جديداً ؛ فقد تحدث أرسطو عن لغة الشعر والتراجيديا ، ونادى باستخدام لغة منمقة embellished language في الدراما . كذلك تحدث الشاعر الكلاسيكي (بوب Pope) عن ضرورة توخي البساطة والجمال في استخدام اللغة ، كما خصص الشاعر الإنجليزي (وليام وردزورث) جزءاً في مقدمته لمجموعة القصائد التي كتبها هو و (كوليردج) ، وأسماها « مواويل غنائية » ، لمناقشة نوع اللغة الجديدة البسيطة التي يستخدمها ، والتي تبتعد عن الإشارات الكلاسيكية ، والتجمل والتنسيق ، وتهدف إلى البساطة وصدق التعبير . ولكن في كل هذه الحالات نجد أن الشاعر الناقد يناقش مدى « فاعلية » اللغة بما هي أداة توصيل ، ولا يتشكك أبداً في « طبيعتها » الأساسية بوصفها أداة توصيل . ولكن في القرن

العشرين ، يمكننا أن نقول إن اللغة قد أصبحت لا مجرد أداة فعالة في صياغة الموضوع ، بل أصبحت ، في أحيان كثيرة ، موضوع الأدب نفسه . وقد ترتب على هذا الوعي الشديد باللغة اختفاء مذهب الواقعية من الأدب والمسرح الجاد اختفاء يكاد يكون تاماً . وترتبط ظاهرة الوعي الشديد باللغة (بوصفها مجموعة من التقاليد التعسفية التي تتحكم في صياغة أسلوب التفكير ومضمونه) ارتباطاً منطقياً باختفاء الواقعية . فالواقعية بما هي أسلوب فني - تعتمد أساساً على فكرة استخدام اللغة بوصفها موصلاً شفافاً للواقع ، لا يتدخل بأي حال في شكل هذا الواقع ومعناه . أي أنها تفترض وجود واقع موضوعي ثابت خارج الإنسان واللغة . ولكن ، وكما رأينا من العرض السابق للنظريات الفلسفية والنقدية ، لم تعد مثل هذه الفكرة مقنعة في القرن العشرين في ظل نظرية النسبية واكتشافات العلم ، ومنهج البنيوية اللغوية ، ومنهج التفكيكية ، وفلسفة التحليل اللغوي - وكلها أثرت تأثيراً بالغاً على النظرة إلى الأدب في القرن العشرين . وربما كان أكثر النقاد المحدثين تأكيداً لاستحالة العودة إلى النظرية الواقعية في اللغة ، ومن ثم في الأدب والمسرح ، في ظل النظريات الجديدة في اللغة ، هو الناقد والكاتب الفرنسي المعروف (رولاند بارت) . ففي مجموعة متتالية من الكتب تناول (بارت) اللغة من منطلق علاقتها بالعرف السائد في ثقافة ما ، في حقبة تاريخية ما . وأكد (بارت) أن النظرة إلى العالم تتولد في أحيان كثيرة من اللغة التي يستخدمها المجتمع ، بحيث تصبح اللغة لا تعبيراً عن العالم ، بل صياغة فعلية لهذا العالم^(١) . وأكد (بارت) أن الأمانة تقتضي أن تعلن اللغة عن نفسها بوصفها نظاماً يفرز معانيه من تراكيبه وتقاليد ، لا أن تنكر وجودها وتدعي - كما تفعل في الأدب الواقعي - بأنها أداة توصيل شفافة ، تقدم الواقع كما هو ، دون تدخل من أي نوع .

وفي مواجهة انتفاء المطلق ، ونسبية المعنى واللغة ، وجد فنانو القرن العشرين في الغرب أنفسهم في مأزق حقيقي ، حاول كل منهم أن يخرج منه بطريقة . وربما لهذا السبب شهد القرن العشرون كما هائلاً من التجارب الأدبية والفنية بصورة لم يسبق لها مثيل . وما لاشك فيه أن كل تجربة فيه لها خاصيتها المتفردة ، التي تبلور من خلال مزاج الفنان نفسه ، وظروفه الخاصة ، والمؤثرات الاجتماعية والفكرية التي تعرض لها . وما لاشك فيه أيضاً أن أي محاولة للتعميم تحمل في طياتها بعضاً من التبسيط الذي قد يصفه البعض بأنه إخلال . ولكن الدارس لتاريخ الأدب في علاقته بالفلسفة من ناحية ، وبالإبداع من ناحية أخرى ، لابد أن يتحمل مثل هذه المخاطرة في محاولة تكوين فكرة واضحة عما يحدث في هذا المجال . وعلى هذا ، يمكننا القول إن التجارب الفنية التي برزت في القرن العشرين في أوروبا ، في ظل المناخ الفكري العام ، الذي حاولنا رصده فيما سبق ، تمثل اتجاهين أساسيين ؛ اتجاه تأثر بفلسفات اللغة ؛ واتجاه تأثر بفلسفات الفعل . ويشمل كل اتجاه عدداً من التيارات سنفصلها فيما يلي :

أولاً : الاتجاه الإبداعي الذي تأثر بفلسفة اللغة :

١ - والتيار الأول الذي يتضمنه هذا الاتجاه يتمثل في تناول بعض الكتاب للأدب بوصفه نشاطاً لغوياً يحاول الفنان من خلاله إرساء قواعد نظرية ميتافيزيقية جديدة ، فردية ، وخاصة بالكاتب ، أو

تأكيد نظرية ميتافيزيقية تاريخية عفا عليها الزمن ، وإقناع القارئ بقبولها والتعامل معها بوصفها الإطار المرجعي الذي يرد إليه العمل الفني ، والذي يتم من خلاله تحديد معنى التجربة التي يتعرض لها ودلالاتها .

وبالطبع لم يكن كتاب القرن العشرين أول من حاولوا طرح فلسفاتهم الخاصة من خلال أعمالهم الأدبية ؛ فقد قام بعض الشعراء الرومانسيين ، مثل (شيلي) و (وردزورث) ، بجهد مماثل في القرن التاسع عشر ، ولكن ما يفرق كاتب القرن التاسع عشر عن كاتب القرن العشرين هو قدر الثقة . ففي القرن التاسع عشر لم تكن فكرة النسبية قد استشرت في الوعي الإنساني كما فعلت في القرن العشرين . لذلك كان الكاتب - مهما اختلف مع معاصريه - لا يعدم الأمل في إقناعهم ، وكان كذلك يتمتع بقدر من اليقين في صحة آرائه لا نجده في كاتب القرن العشرين ، الذي يحاول أن يؤمن في ظل النسبية التي صبغت جميع الأفكار والعقائد . لهذا نجد الكاتب الرومانسي يعرض فلسفته في صورة واضحة شبه تقريرية ، مؤمنا بأن رنة الصدق في شعره ، والدلائل التي يسوقها ، تكفي القارئ . ولكن في ظل فلسفات القرن العشرين لم يعد لكلمة «الصدق» معنى محدد ، ولم تعد أي دلائل تشير بالضرورة إلى حقيقة موضوعية . لهذا كان على فنان القرن العشرين أن يعتمد كلية على العمل الفني في إقناع القارئ ، ولو إقناعا مؤقتا ، بقبول رؤية الكاتب وفلسفته بوصفها إطار العمل المرجعي الذي يستقي منه دلالته ، وكان عليه أن يبنى رؤيته وفلسفته في صميم العمل ، وأن يأخذ في اعتباره النظرات المعارضة ، ويحاول احتواءها في إطار العمل . وقد وضع كل هذا عبثا فنيا كبيرا على الكاتب ، وقاده إلى التعمق في التجريب والتجديد والابتكار ، حتى يحل معضلة التواصل في عالم تحكمه النسبية .

ولعل أبرز أدباء القرن العشرين ، الذين يمثلون هذا الاتجاه في المسرح هما (ت . س . إليوت) ، والشاعر والكاتب المسرحي الأيرلندي (و . ب . بيتس) . لقد حاول (إليوت) في مرحلته الأولى ، قبل أن يعتنق المذهب الكاثوليكي ، أن يتخطى بوصفه كاتبا عقبة غياب المطلق ونسبية المعنى ، بأن يطبق عمليا نظريته النقدية في الأدب . لقد قال في هذه النظرية إن العمل الفني لا يرد إلى شيء خارجه سوى التراث الأدبي ؛ وعلى هذا ، فقد أحاط قصيدته الأرض الخراب ، بكم هائل من الحواشي التي تشرح إشارات الخفية أو الواضحة في سياق النص إلى عدد كبير من النصوص الأدبية ، والتاريخية ، والدينية ، وعدد من الأساطير القديمة ، التي أصبحت جزءا من التراث الأدبي . ومعنى هذا أن (إليوت) حاول أن يضمّن نصه عن طريق اللغة إطاره المرجعي اللغوي ، بحيث يمكن توصيل معناه دون رجوع إلى أي إطار خارج التراث الأدبي . ثم استخدم إليوت في مرحلته التالية ، بعد اعتناقه الكاثوليكية ، هذه العقيدة الصارمة إطار مرجعيا له ، سواء في مسرحياته أو في رباعياته التي تحمل بوضوح نبرة الإنشاد الديني وإيقاعاته القوية . ومن الجدير بالذكر أن (إليوت) عندما اتجه إلى المسرح في ظل الفلسفة المسيحية وجد نفسه ينزلق دون وعي إلى تراث المسرح الإغريقي ، على نحو يؤكد التشابه الذي رصدناه آنفا بين الإطار الفلسفي العام للمسرح اليوناني القديم والإطار الفلسفي العام للمسرح في ظل الفلسفة المسيحية . لقد بنى

(إليوت) مسرحيته «اجتماع شمل العائلة» على أفكار اللعنة والذنب والتكفير ؛ وهي أفكار شائعة في المسرح الإغريقي ؛ وخلق تماثلا بين بطله (هاري) و (أورست) بطل ثلاثية أيسخيلوس الشهيرة (الأورستيا) . وهو بذلك أعاد صياغة أسطورة بيت (أجامنون) صياغة عصرية ، ليؤكد امتداد الحاضر في فلسفات الماضي ، وامتداد الناموس الأخلاقي المسيحي في الناموس الأخلاقي اليوناني . ولم تنجح محاولات (إليوت) إلا في خلق نوع من التغريب غير المفهوم ، الذي حاول أن يتخلص منه تدريجيا في مسرحياته التي تلت « اجتماع شمل العائلة » . وربما كان السبب الأساسي في إخفاق مسرح (إليوت) هو أنه حاول من جديد استخدام المسرح وفقا للنظرة الأرسطية بعد انتهائها ، أي استخدام المسرح لمحاكاة الواقع محاكاة فلسفية بغرض ترسيخ نظرية ميتافيزيقية لها دلالاتها المحافظة على المجتمع والسياسة ، متجاهلا الرؤية النسبية ، وروح الثورة والتشكك ، التي سادت القرن العشرين في أوروبا ، فجاءت مسرحياته أقرب ما تكون إلى الدراما البرجوازية الواقعية الأخلاقية ، التي تناقش معاناة بعض أفراد هذه الطبقة ، الذين يتمتعون بحساسية غير عادية ، وتصل هذه المعاناة لا بالواقع الاجتماعي ، بل ببعد ميتافيزيقي مفترض ، أو مطلقات أخلاقية . ولكن في يد (إليوت) تقنعت الدراما البرجوازية من هذا النوع بالشعر ، لتعطي إحساسا زائفا بالتقعر الفلسفي .

لقد كانت أولى مسرحيات (إليوت) « جريمة قتل في الكندرائية » هي أنجح مسرحياته بإجماع الآراء ؛ وقد قدمت لأول مرة في كندرائية في (إدنبره) خلال أحد المهرجانات المسرحية التي تعقد سنويا بهذه المدينة . ويرجع نجاح هذه المسرحية أساسا إلى صراحتها الأيديولوجية . فالمسرحية تمثل دعوة مباشرة إلى العقيدة الكاثوليكية ؛ وهي دعوة يتم تجسيدها مسرحيا في إطار ديني مؤثر وملمس ، هو الكنيسة أو الكندرائية ، وفي لغة شعرية تناسب جلال المكان . وهي في هذا تقترب اقترابا شديدا من العروض المسرحية الكنسية في العصور الوسطى ، قبل انفصال المسرح عن الكنيسة ، وقبل بزوغ العلمانية . ومن المسلم به أن معظم المخرجين الذين يذهبون إلى كنيسة أو كندرائية لمشاهدة هذه المسرحية هم من المؤمنين بهيكل العقائد الذي يرمز إليه المكان ، أو على الأقل على استعداد لتعطيل ملكة النقد والتشكك الفكري لديهم تعطيل مؤقتا ، والدخول في روح المكان ، وقبول الإطار العقائدي الذي يرمز إليه . لقد فرق إليوت بين « التصديق العاطفي » و « التصديق العقلي » - على طريقة (كوليردج) - وقال إن اختلاف الإطار العقائدي الذي يطرحه العمل الأدبي عن الإطار العقائدي الذي يؤمن به القارئ أو المتفرج لا يمثل بالضرورة عائقا لاستمتاع المتفرج بالعمل ؛ فالمتفرج يعطل عقله لينتلقى التجربة الوجدانية التي يجسدها العمل . وقد تأخذ على (إليوت) هنا فصله التعسفي بين « العقل » و « الشعور » ، ونرى في هذا الفصل نوعا من الخداع والتزييف . ولكن صراحة الدعوة في مسرحية « جريمة قتل في الكندرائية » كانت على أية حال سببا أساسيا في نجاحها .

وإذا انتقلنا من الحديث عن (إليوت) إلى فحص أعمال الشاعر والكاتب المسرحي الأيرلندي (و . ب . بيتس) ، وجدنا في أعماله هو كذلك محاولة جادة مستميتة لخلق إطار مرجعي فلسفي لشعره ومسرحه . ولكن (بيتس) ، على عكس (إليوت) ، لم يختر أن

(دبلن) - منذ أن يغادر بيته في الصباح حتى يعود إليه في المساء . وهكذا أصبح موضوع الرواية هو اللغة ؛ أى كل المعاني الممكنة التي يمكن أن تعبر عنها جميع الأساليب اللغوية الممكنة .

٢ - وأما التيار الثاني الذي نجده في الاتجاه الإبداعي الذي تأثر بفلسفة اللغة فيمثل مجموعة الكتاب الذين قبلوا اكتشافات الفلسفة الحديثة ، خصوصا فيما يتعلق بغياب المطلق ونسبية المعنى ، دون أن يحاولوا إيجاد نظرية جديدة تطرح تصورا جديدا للمطلق . وانصرف بعضهم إلى تصوير الموقف المضحك الباكي لإنسان القرن العشرين ، مؤكدين عبثية الحياة في غياب المطلق ، فظهرت ، حركة مسرح العبث ، التي أخذت من الفلسفة الوجودية جانبها السلبي التشاؤمي ، الذي يقول بوحدة الإنسان الوجودية واغترابه في عالم يناسبه العدا ، وباستحالة التواصل على أسس موضوعية ، وجعلت من هذه الأفكار أرضيتها وإطارها المرجعي . وفي هذا تكمن المفارقة التي تمثل الفكرة الأساسية التي قام عليها مسرح العبث . والمفارقة هي أن مسرح العبث يعترف بغياب المطلق ، ولكنه في الوقت نفسه يستحضر هذا المطلق المفقود طوال الوقت عندما يجعل التحسر على هذا الغياب والبكاء عليه موضوعه الأساسي الواحد ، المتكرر . وفي هذا يكمن التشابه الفلسفي بين مسرح العبث والمسرح الإغريقي ، ورغم اختلاف الأسلوب الواضح بينهما ؛ فالمطلق في المسرح الإغريقي كان يفرض نفسه على الأحداث حضورا ؛ أما المطلق في مسرح العبث فيفرض نفسه بحض غيابه - أى أنه الغائب / الحاضر دائما على مسرح الأحداث . وقد جعل (صمويل بيكيت) من (جودو) في مسرحيته الشهيرة في انتظار جودو ، رمزا عالميا لهذا المطلق الغائب ، الذي يصبح غيابه هو موضوع الحياة الأساسي . إن مسرح العبث ، مثله في ذلك مثل المسرح الإغريقي - يعتمد على ربط الإنسان بالمطلق ، سواء كان حاضرا أو غائبا ، متجاهلا تماما واقع الإنسان الاجتماعي والتاريخي . وهكذا ظل البعد الميتافيزيقي يهيمن على الإنسان في مسرح العبث كما كان يهيمن عليه في المسرح الإغريقي . ولهذا لم يكن غريبا أن يقول بعض النقاد إن مسرح واحد من أشهر كتاب العبث ، وهو (يونسكو) ، يقترب في روحه اقترابا شديدا من المسرح كما نظر إليه (أرسطو) . ومسرح العبث ، مثله في ذلك مثل المسرح الإغريقي ، مسرح شعري النزعة ، وإن كتب نثرا ، فهو مسرح يعتمد على الاستعارة الشعرية التي توحد بين مستويات التجربة وعناصرها المتباينة في رؤية شاملة ، تبلور القانون العام الذي يحكم الأشياء في كليتها . كان هذا القانون المهيمن العام في المسرح الإغريقي هو القدر ، فأصبح في مسرح العبث هو غيابه « القدر » أو « جودو » أو « المطلق » - ذلك الغياب الذي أصبح اسمه « العبث » . وفي حين كانت الاستعارة الشعرية في المسرح الإغريقي استعارة لغوية ، أصبحت الاستعارة ، في مسرح العبث الذي يقوم على فكرة لا جدوى اللغة ، استعارة حركية مرئية مجسدة^(٤٥) . والقارئ لمسرح العبث نادرا ما يجد فيه شخصيات متفردة ومحددة الملامح في إطار سياق اجتماعي تاريخي محدد ؛ فشخصيات هذا المسرح تقترب إلى حد كبير من النمط الإنساني الذي كان يقوم بدور البطولة في المسرحيات الدينية في العصور الوسطى ، وكان يسمى ببساطة الإنسان أو (Everyman) ، أى رمز جميع البشر . كذلك فالموقف الأساسي المتكرر في مسرح العبث هو الموقف نفسه الذي نجده

يسلك طريق العودة إلى أحضان الفلسفة اليونانية أو المسيحية ، وإنما شرع في خلق نظرية فلسفية خاصة من وحى الديانات الشرقية وتعاليم عالم الروحانيات السويدي المشهور (سويدنبورج) ، ثم قام بعرض هذه الرؤية الفلسفية الخاصة وشرحها في كتابه الشهير « البرج » . وقد أصبح هذا الكتاب هو الإطار المرجعي الذي لا بد لدارس أعمال (بيتس) من الاطلاع عليه حتى يفهم كتاباته فهما دقيقا واضحا . وإلى جانب هذه الفلسفة الخاصة الغامضة ، حاول (بيتس) في تنظيره للحركة المسرحية الأيرلندية أن يستفيد من الأساطير الشعبية الأيرلندية بوصفها معروفة للجميع ، وأن يجعل من هذه الأساطير الجسد الذي ينبت فيه روح فلسفته الخاصة . لقد وجد (بيتس) في هذه الأساطير وسيلة جيدة لترسيخ مجموعة من القيم المطلقة ، التي عدها الأساس في حياة الإنسان الروحية ، فجاء مسرحه شبيها بمسرح (ميتزلنك) والرمزيين من ناحية ، ومقتفيا أثر مسرحيات (التو) اليابانية من ناحية أخرى .

ومع أن (بيتس) يرجع إليه الفضل الأول في إنشاء الحركة المسرحية الأيرلندية ، فقد أسس مسرح (الأب) الشهير في (دبلن) ، ورأسه وعمل مخرجا به ومنظرا لفلسفته ، إلا أن مسرحياته غرقت في غموض الرمز وفلسفة المؤلف الخاصة ، حيث إنه تجنب في مسرحياته - مثله في ذلك مثل (إليوت) والرمزيين - التعرض للواقع الفعلي النسبي للإنسان ، وحاول أن يقدم تفسيرا ميتافيزيقيا شاملا للوجود بعد انتهاء عصر الميتافيزيقا . لذلك لم يكن غريبا أن يتجه (بيتس) تدريجاً إلى المسرح الياباني ولغة الحركة - بدلا من لغة الكلمات - في مجموعة مسرحياته التي أطلق عليها اسم « مسرحيات للراقصين » . وكما فعل الرمزيون من قبله ، وجد (بيتس) في الأسلوب الياباني في التجسيد الحركي المسرحي مهربا من أزمة نسبية المعنى في غياب المطلق ، وتعذر التواصل ، وانفصال الكلمة عن أية دلالة واضحة . وعلى أيدي (بيتس) في أيرلنده ، وعلى أيدي التعبيريين في ألمانيا ، تدهورت أهمية الكلمة بوصفها الموصل الأول على خشبة المسرح ، حتى وصلت إلى الاعتراف المباشر بعشيتها في مسرح العبث . إن ازدهار ما أصبح يعرف بلغة المسرح - أى الاعتماد في العرض المسرحي أساسا على الاستعارة المرئية ، والتشكيل المجسد ، والحركة ، والإضاءة ، وبقية عناصر العرض المسرحي المرئية والسمعية - كان نتيجة طبيعية لازدياد وعي فناني المسرح في القرن العشرين بصعوبة التواصل اللغوي في ظل النظريات الفلسفية واللغوية الحديثة ، التي أكدت نسبية المعنى كما أوردنا سابقا .

وفي حين حاول (إليوت) و (بيتس) استخدام الأسطورة استخداما إيجابيا - أى استخدامها لتجسيد رؤية فلسفية معينة - حاول كتاب آخرون استخدامها استخداما سلبيا ، أى بوصفها مجرد حامل سلبي لعدد من المعاني المفككة التي يصعب انتظامها في بناء منطقي مترابط . وربما كانت أشهر محاولة في هذا الصدد هي محاولة الروائي الأيرلندي (جيمس جويس) في روايته « أوليس » (« عوليس ») ، التي استخدم فيها أسطورة « أوليس » لتكون حاملا أو هيكلًا ركب عليه معظم أساليب اللغة الإنجليزية في الكتابة ، البلاغية منها والأدبية ، منذ العصور الوسطى حتى الآن ، واستخدمها لعرض يوم عادي في حياة شخص عادي يعيش في مدينة عادية - هي

في هذه الدرامات الدينية ، وهو البحث عن الخلاص الروحي . ولكن في حين كان مسرح العصور الوسطى الديني يؤكد إمكانية هذا الخلاص ، جاء مسرح العبث ليؤكد استحالة . لهذا يحق لنا أن نصف مسرح العبث كما نجده عند بيكيت بصفة خاصة بأنه مسرح ديني في جوهره ، ينمى غيباب العقيدة ، ويؤكد بصورة غير مباشرة وملتوية أهمية الإيمان بالمطلق ، كما يؤكد تفوق الرؤية الدينية على الرؤية العلمانية . وهو أيضا مسرح يدحض أهمية الفعل الإنساني في تقرير المصير ؛ إذ هو يبدأ بتأكيد عبثية الفعل والقول في غياب العقيدة ، وينتهي إلى إنكار الإنسان والتاريخ . وبرغم أن الكاتب الفرنسي (يوجين يونسكو) يختار عادة أن يضع شخصياته في إطار اجتماعي واضح بعض الشيء ، فإن التجربة التي يصورها مسرحه في النهاية هي تجربة دينية أساسا ، لا اجتماعية . ففي مسرحية قاتل بلا أجر (Tueur sans gages) على سبيل المثال ، يقدم يونسكو صورتين متناقضتين ؛ واحدة تمثل المجتمع الفرنسي الحاضر ، والأخرى تصور عالما مثاليا تقدم فيه التكنولوجيا جميع الحلول ، إلى درجة التحكم في المطر وفصول السنة . ولكن المسرحية تستخدم التناقض بين الصورتين لتؤكد في النهاية أن هناك مشكلة واحدة لن ينجح الإنسان في تحطيمها أو حلها ، وهي مشكلة الموت الذي يقف خارج حدود العقل والمنطق والتكنولوجيا والأخلاق والقوانين الوضعية . ويتجلى هذا في اللقاء الذي ينهى المسرحية بين القاتل المجهول (الذي قد يظهر أو لا يظهر على المسرح - كما يقول (يونسكو) في الإرشادات المسرحية) ، والذي يرمز إلى الموت ، وبطل المسرحية (بيرانجييه) الذي يمثل في هذه المسرحية ، وفي معظم مسرحيات يونسكو التي يدعى فيها البطل دائما « بيرانجييه » ، الإنسان ، أو Everyman . ومعنى هذا أن (يونسكو) يستخدم البعد الاجتماعي في تأكيد فكرة شبه عبثية ؛ إذ يصبح الموت في مسرحيته هذه رمزا للقانون المطلق الثابت ، الذي تتضاءل أمامه أهمية الإنسان والتاريخ والفعل . ومع أن (يونسكو) يوظف مسرحه أحيانا للاحتجاج على بعض الأوضاع الاجتماعية ، ولانتقاد بعض العلاقات الإنسانية ، مثل انتقاد دكتاتورية السلطة التعليمية ، وعلاقة التلميذ بالمعلم في « الدرس » مثلا ، أو الاحتجاج على آلية الحياة الحديثة وغشيتها ، التي يفقد الإنسان فيها آدميته ، ويتحول إما إلى آلة أو إلى حيوان - كما نرى في مسرحية « الخرنيت » - مع وجود هذا النوع من النقد الاجتماعي في مسرح يونسكو ، فإن مسرحياته في مجموعها تقدم تفسيراً دينياً لا اجتماعياً لعبثية الحياة . ومن الجدير بالذكر أنه كلما ازداد وعي الكاتب العبثي بالبعد الاجتماعي ابتعدت الرؤية العبثية ، وركز في مسرحه على المشكلات التي يمكن أن يلعب فيها الإنسان دورا ، بدلا من المشكلات الميتافيزيقية التي يقف عاجزا حيالها . ويتضح هذا في اتجاه (جان جينيه) مثلا إلى مسرحيات النقد السياسي في مسرحية « السود » ، التي تهاجم التفرقة العنصرية ، ثم في مسرحية « الحواجز » ، التي تهاجم الاستعمار الفرنسي في الجزائر . كذلك يتضح هذا في تحول واحد من أشهر كتاب العبث وهو (آرثر آدموف) من الرؤية الدينية - العبثية (أي التي تؤكد أهمية العقيدة عن طريق تصوير عبثية الحياة في غيبتها) إلى الإيمان بالشيوعية^(١٦) ، أي تحوله من البكاء على غياب المطلق إلى رؤية علمانية تؤكد فاعلية الإنسان التاريخية .

ويرى بعض النقاد أن الكاتب المسرحي الإنجليزي الشهير

(هارولد بنتر) ينتمى إلى تيار العبث في المسرح ، بل إن (بنتر) نفسه قد اعترف في أحد أحاديثه بتأثره المباشر (بصمويل بيكيت) . غير أن (بنتر) يختلف عن (صمويل بيكيت) اختلافا مهما ؛ فقد أدخل (بنتر) إلى مسرحه البعد الاجتماعي الذي تجاهله (بيكيت) تماما ؛ فهو لا يصور شخصياته في فراغ - كما يفعل (بيكيت) - بل يضعها في الزمان الحاضر وفي بيئة اجتماعية محددة ، بل يحدد الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها كل شخصية . كذلك فأبطال (بنتر) ليسوا رموزاً للإنسان بل شخصيات متفردة محددة . وفي حين يوظف (بيكيت) مسرحه لخلق تجربة دينية - عبثية (بالمعنى الذي حددناه آنفاً) من خلال سخريته من عبثية اللغة ، يوظف (بنتر) الإطار الاجتماعي واللغة في مسرحه للغوص في وجدان شخصياته ، وتجسيد حالاتها النفسية والشعورية ، وكشف عزلتها ومعاناتها ، وإحساسها بالإحباط . فمسرح (بنتر) مسرح نفسي في الدرجة الأولى ، يركز أساساً على الحالات النفسية والمشاعر التي تصاحب العلاقات الإنسانية . ففي مسرحية « الخادم » نجد (بنتر) يستخدم العلاقة الاجتماعية بين السيد والعبد ليقدم دراسة في سيكولوجيا الغزو والتسلط النفسي من ناحية ، وفي سيكولوجيا الخضوع والعبودية النفسية من ناحية أخرى . وقد يفسر البعض المسرحية تفسيراً فرويدياً فيرى في الخادم « الأنا السفلى » التي تنجح أخيراً في قهر « الأنا العليا » - متمثلة في السيد - وفرض سيطرتها عليها . وقد يرى البعض فيها نبوءة بانقراض النظام الطبقي وانتصار الطبقة العاملة على الأرستقراطية العاطلة ؛ وقد يرى فيها آخر هجوماً ملتوياً على الطبقة العاملة ، حيث إن تصوير (بنتر) للخادم هو أبعد ما يكون عن التعاطف . ولكن المهم هو أن فكرة الغزو والاستعمار النفسي تتردد دائماً في مسرح (بنتر) من مسرحية إلى أخرى . ففي مسرحية « حفلة عيد الميلاد » مثلاً يتعرض البطل (ستانلي) في منفاه المختار بأحد الفنادق الصغيرة في مدينة ساحلية لغزو مرعب من قبل شخصيتين غامضتين هما (جولد برج) و (ما كان) اللذين يقومان باستجوابه بطريقة تشبه طريقة « الجستابو » ، تنتهي بأن يصاب (ستانلي) بشبه انهيار عصبي . وتنتهي المسرحية بأن يصطحب (جولد برج) و (ما كان) (ستانلي) إلى مكان غير معلوم ليقوم بعلاجه شخص مجهول « ذو حشيات ومؤهلات » ، يدعى (مونتي) . وفي مسرحية « أيام زمان » تأق الصديقة (كيت) من الماضي لتغزو حياة الزوجين (ديلي) و (أنا) ، وتحاول الاستحواذ على صديقتها القديمة (أنا) بدعوى الصداقة والولاء النفسي . وفي مسرحية « العودة إلى البيت » يأتي الابن (تيدي) من أمريكا لزيارة أسرته بإنجلترا حتى يعرف زوجته (روث) بهم . وتنتهي المسرحية برحيله وحده ، وبقاء (روث) لترعى العائلة التي سيطرت عليها سيطرة كاملة ، بحيث لم تعد تستطيع الحياة بدونها . ورؤية (بنتر) تتلخص في أن الفرد يتعرض دائماً في كل دقيقة إلى محاولات الغزو والقهر ، ويحاول دائماً أن يردّها ، وأن يجد لنفسه ركناً آمناً مستقلاً ، ولكن دون فائدة . ورؤية (بنتر) تقترب في هذا من مقولة (سارتر) الشهيرة بأن « الجحيم هو الآخرون » ؛ وهي رؤية هروبية في صميمها ، برغم أنها تدين جميع أنواع القهر الفكري ، ومحاولات القولية التي يتعرض لها الفرد في العصر الحديث . إن خطورة عبثية اللغة ، كما تتضح في مسرح (بنتر) ، تكمن في أنها أصبحت سلاحاً خطيراً حين فقدت معناها ؛ إذ يمكن تطويعها لخدمة أي هدف ، ولفرض السيطرة ، ويمكن

(دوبتشيك) ويهدى ستوبارد هذا الإعداد القصير الغريب إلى الكاتب المسرحي التشكيلي (بافيل كوهوت)، الذي منع من الكتابة في حقبة التطبيع (أي العودة بتشيكوسلوفاكيا إلى المسار الاشتراكي الصحيح) التي تلت حكم (دوبتشيك). وفي محاولة التغلب على قرار المنع هذا، وممارسة النشاط المسرحي بعيداً عن عيون السلطات، أنشأ (كوهوت) بالاشتراك مع الممثل (بافيل لاندوفسكي) - الذي منعه السلطات كذلك من التمثيل لنشاطه السياسي - فرقة مسرحية سرية، تقوم بالتمثيل في المنازل بأقل الإمكانيات. وكانت ماكبث هي إحدى المسرحيات التي أعدتها هذه الفرقة إعداداً قصيراً يستغرق ٧٥ دقيقة. وقد أوحى هذا الإعداد لستوبارد بفكرة المسرحية؛ فهي تصور فرقة كوهوت ولاندوفسكي وهي تحاول تمثيل نسخة مختصرة لمسرحية ماكبث في منزل سيده مولعة بالفنون، ثم يصل مفتش البوليس الذي يحاول إيقاف العرض، ثم تدخل شخصيات تتكلم باللغة الجديدة التي درب (ستوبارد) المتفرج على فك طلاسمها في مسرحيته السابقة المعدة عن هاملت، بحيث تختلط هذه اللغة الجديدة باللغة العادية وبلغه شكسبير. ويوظف (ستوبارد) هذا الخليط الفكاهي المجنون للتعليق الساخر على الديكتاتورية السياسية، واللغة، بل الفن أيضاً.

ولم يكن (فتجنشتاين) هو الفيلسوف الوحيد الذي عرض (ستوبارد) له في مسرحياته؛ ففي مسرحية البهلوانات نجده يسخر من فلسفة (جورج مور) الأخلاقية النفعية. أما بطل المسرحية فهو أستاذ فلسفة، يظل طوال المسرحية حبيس غرفة مكتبه، وحبيس مشكلات فلسفية من النوع الذي تعرض له (جورج مور). أما زوجته فهي ممثلة معتزلة، تعاني من توتر عصبي، وتظل طوال المسرحية حبيسة حجرة نومها، وحبيسة ذاتها. وينتهي بها الأمر إلى ارتكاب جريمة قتل. ومعنى هذا أن كلا من البطل والبطلية يعيش في انفصال تام عن الواقع الذي يراه المتفرج مجسداً على شاشة (تمثل شاشة للتلفزيون) تعرض مشاهد من حرب فيتنام. وهكذا يؤكد (ستوبارد) انفصال الفلسفة عن الواقع، ويدينها لهذا السبب. وفي كل مسرحيات (ستوبارد) يلمح القارئ هذا الانفصال - أي انفصال اللغة والفلسفة عن الواقع.

وفي النمسا تأثر الكاتب المسرحي (بيتر هاندكه) بآراء (فتجنشتاين) حول قدرة اللغة على تكبيل حرية العقل. لقد قال (فتجنشتاين) إن اللغة تحاول دائماً أن تضلل الإنسان وتسلب له بسحرها، وإن جميع المعضلات الفلسفية هي معضلات لغوية في أساسها، يمكن حلها عن طريق التحليل اللغوي، لاكتشاف القوانين التي تنظم عمل اللغة بحيث نستطيع فهمها. أي أن المشكلات الفلسفية التي حيرت الإنسان على مر التاريخ لا يكمن حلها في أي اكتشافات جديدة، بل في إعادة ترتيب ما لدينا من أفكار وصياغته. وقد شبه (فتجنشتاين) الفيلسوف بالطبيب الذي يحاول أن يخلص العقل الإنساني والمسائل الفلسفية من آفات اللغة وعللها^(٤٩).

وفي حديث أدلى به (هاندكه) إلى إحدى الصحف في عام ١٩٧٠ نجده يردد الأفكار نفسها؛ فهو يقول إن أول خطوة نحو الوعي الحقيقي هو أن يتعلم الإنسان أن يشعر بالغثيان أمام اللغة، حتى يتخلص من تأثيرها وسطوتها على فكره. ثم يعود فيؤكد أن هدفه

استخدامها سلاحاً أعمى في عمليات المهزلة الفكرية. وهذا ما يتضح بجلاء في مشهد الاستجواب العبي، الهزلي المخيف، في مسرحية «حفلة عيد الميلاد». إن (بنتر) في مسرحه يكشف أن غياب المطلق لم يحرر الإنسان من العبودية الفكرية، ويضمن له حرية القول والفكر والفعل؛ فقد ظهرت في العصر الحديث ألوان جديدة من القهر الفكري، تنفع كلها بقناع المطلق، وتستخدم اللغة الفاسدة سلاحاً إرهابياً، وتعاقب الفرد إذا اختلف عنها. إن (بنتر) يرى أن المطلق الديني القديم قد حل محله مطلق جديد هو النظام الاجتماعي الذي يستعبد الفرد. وفي هذا يختلف (بنتر) كل الاختلاف عن مسرح (بيكيت) الذي يرى ضياع الفرد في غيبة السلطة الدينية.

ولم يكن (بنتر) الكاتب الوحيد الذي تأثر بالنظرة الحديثة للغة بوصفها نظاماً تعسفياً من العلامات والعلاقات التي تفرز معناها بصرف النظر عن الواقع، وفي انفصال تام عنه؛ تلك النظرة التي روجت لها «البنوية اللغوية» وفلسفة (فتجنشتاين) اللغوية. لقد رأى (بنتر) أن عبثية اللغة وخطورتها تكمنان في انفصالها هذا عن الحياة، وجعل من هذا النظام اللغوي التعسفي القائم بذاته - كما طرحه (سوسير) و (فتجنشتاين) - في مسرحه رمزاً لجميع النظم التعسفية القهرية التي تحاول السيطرة على الإنسان وتحويله من «فاعل» إلى «مفعول به». وإذا كان (بنتر) يهاجم الفلسفة اللغوية الحديثة ضمناً، فإن (توم ستوبارد) يسخر منها صراحة. ففي أحدث مسرحية له وهي «الشيء الحقيقي» (١٩٨٢) يقول «ماكس» لزوجته «شارلوت» في معرض الحديث - في جملة اعتراضية - ما معناه أن البشر ينظرون إلى قواعد اللغة بوصفها مقدسات، في حين يتجاهلون تماماً مذابح الحيتان التي تهدد هذا النوع بالانقراض، والتي ترتكب في سبيل الربح والتجارة: «فلنحفظ قواعد اللغة! وليهلك جميع الحيتان!»^(٤٧). وكان (ستوبارد) قد كتب في عام ١٩٨٠ مسرحيتين قصيرتين تمثلان نوعاً من الإعداد التجريبي لمسرحيتي هاملت وماكبث، حاول فيهما أن يطبق نظرية (فتجنشتاين) اللغوية في انفصال اللغة واستقلالها عن الواقع، وقال صراحة في مقدمته المنشورة إن إعداده يعد ترجمة مسرحية لجزء من كتاب (فتجنشتاين) المسمى «أبحاث فلسفية». ففي المسرحية القصيرة التجريبية المعدة عن مسرحية هاملت يحاول (ستوبارد) اختراع لغة جديدة وتدريب المتفرج عليها، ليدلل على انفصال اللغة عن الواقع؛ فهو مثلاً يجعل كلمة «مكعب» تستخدم بمعنى «شكرا»، وكلمة «لوح» تستخدم بمعنى «جاهز»، وكلمة «كتلة» تستخدم بمعنى «التالي»... وهلم جرا. والمسرحية لا تزيد عن كونها مجرد «دعابة» مسرحية. ويقول (ستوبارد) صراحة في المقدمة: «لقد استهوتني فكرة أن أكتب مسرحية يضطر فيها المتفرج إلى تعلم لغة جديدة، هي اللغة التي كتبت بها المسرحية. وهذه هي حدود هذه التجربة المسرحية»^(٤٨). أما الإعداد القصير لماكبث (الذي يصدر (ستوبارد) على ضرورة تمثيله مع المسرحية الأولى - حيث إن كلتا المسرحيتين تكمل إحداهما الأخرى) فهو يتخطى حدود الدعابة والسخرية من الفلسفة اللغوية؛ فالمسرحية الثانية تتضمن نوعاً من التعليق السياسي، وهجوماً على سياسة القهر الفكري التي مارستها السلطات في تشيكوسلوفاكيا على المفكرين بعد سقوط حكومة

من فهم المبدأ الأساسى الذى يحكم تكوين الجملة - وهو إيجاد علاقات بين الكلمات ، توحى بوجود علاقات بين عناصر العالم ؛ أى كيفية إضفاء ترابط منطقي زائف عن طريق قواعد النحو واللغة على عالم يفتقد الترابط المنطقي والسببية المنطقية . وأخيراً ينجح الملقنون فى تعليم (كاسبار) كل الأنماط اللغوية التى يجب أن يتسلح بها الإنسان المتحضر فى صراعه مع الواقع والحياة .

وبعد أن يتعلم (كاسبار) أن اللغة هى قوة تمكنه من السيطرة على الأشياء ، ومن تطويع الواقع لخدمة مصلحته ، يكتمل تعليمه ، ويعلم الملقنون أنه قد أصبح مخلوقاً اجتماعياً صالحاً . وهنا تبدأ مرحلة التدمير . فكاسبار يحس بأن الأنماط اللغوية تخنق أفكاره وقدراته الإبداعية . وهو يبدأ فى محاولة تطويع اللغة ، ولكن اللغة نظام صارم لا يسمح للفرد بأن يتدخل بالتغيير فى قواعده ؛ إنه نظام مستقل ، له حياته الخاصة ، وقانونه ومنطقه الخاص ، وعلى الفرد أن يطيعه . ولا تنجح كل محاولات (كاسبار) فى تأكيد فرديته وذاتيته إلا فى إنتاج صور متكررة منه ، تملاً خشية المسرح ؛ أى أن كل محاولة للإبداع والتفرد تخنقها اللغة ، فيتحول الإبداع إلى تكرار للنمط . وفى النهاية يموت (كاسبار) بعد أن يدرك أن الملقنين الذين علموه كيف يكون مخلوقاً اجتماعياً لم ينجحوا فى حقيقة الأمر إلا فى قهر ذاته المتفردة ، وقتل روحه وملكة الإبداع فيه ، وتحويله إلى غمط اجتماعى من السلوكيات والجمل .

إن مسرح (هاندكه) مسرح فكرى فى أساسه ، لا يلتزم بالقواعد الدرامية الأرسطية ، من حبكة وشخصيات وصراع متصاعد إلى ذروة ونقطة تحول وتطهير أو تكشف . . . وهلم جرا ؛ إنه مسرح يستخدم العناصر الميثية والسمعية فى المسرح لتجسيد فكرة ما تجسيدا مسرحياً يحمل قدراً كبيراً من الإلحاح على الوعي بأهمية الفكرة لحياة الإنسان . والفكرة هى أن الأنماط اللغوية والحضارية تحجب عنا حقيقتنا وحقيقة العالم ، وتحميننا من عناء التجربة والاستكشاف ، وتحويلنا إلى أنماط متكررة لا روح فيها ولا حياة ولا تفرد ولا إبداع .

وتتجلى موهبة (هاندكه) المسرحية فى قدرته على تجسيد أفكاره تجسيدا مسرحياً ملموساً ، يحول الفكرة من مفهوم مجرد إلى حقيقة مسرحية ملموسة ، بحيث تتوحد الفكرة مع وسيلة التعبير المسرحية عنها . فهو مثلاً عندما يريد أن يقول لنا إن فكرة الإنسان بما هو مخلوق اجتماعى هى فكرة زائفة تزيف حقيقة الإنسان ، فإنه لا يقوفاً لنا مباشرة ، بل يجعل (كاسبار) يظهر على المسرح مرتدياً قناعاً مسرحياً صارخاً ، وملابس تشبه ملابس المهرجين فى السيرك ، بحيث يوحى إلينا مظهره بفكرة التمثيل والزيف والاصطناع الذى يحاكي الحقيقة . والمسرحية بأجمعها تؤكد لنا من خلال طريقة العرض المبالغ المفعلة ، التى لا تحمل أى قدر من الإيهام المسرحى ، أن عملية تحويل الفرد إلى مخلوق اجتماعى هى عملية مسرحية زائفة ومفعلة . لقد رفض (هاندكه) تماماً فكرة أن الدراما هى محاكاة للواقع أو تصوير له ، وأكد فكرة مسرحية العرض المسرحى . فالعرض المسرحى ينبغى ألا يوهم المتفرج بأن ما يراه حقيقة ، أو شريحة من الواقع ، أو تجربة عالمية . إن المسرح يكشف للمتفرج كيف تستطيع مجموعة من التقاليد اللغوية والفنية والسنوكية أن تخلق وهماً زائفاً بالواقع ، وأن تحول فرداً حقيقياً إلى غمط زائف - كما تفعل اللغة والتقاليد الاجتماعية بنا خارج

بوصفه كاتباً مسرحياً هو أن يكشف كيف تمثل اللغة حائلاً بين الإنسان والإنسان ، وبين الإنسان والعالم . وهو يؤكد أن اغتراب الإنسان هو نتيجة لوقوعه أسير الأنماط اللغوية المستخدمة ، التى تكبل روحه وعقله ، وتغزله عن عالمه . و (هاندكه) جزء من تيار مهم فى الأدب الألمانى ، تأثر بأبحاث (فثجنشتاين) الفلسفية فى العلاقة بين اللغة والواقع ، وفطن إلى قدرة اللغة على التزييف والقهر الفكرى . لذلك فهو يحاول فى مسرحياته أن يحرر الكلمات من برائن التقاليد الأدبية والدرامية اللغوية التى زيفتها زمناً طويلاً وأعطتها دلالات عاطفية وأخلاقية لا تنتمى إليها فى الواقع . ومن ثم كانت مسرحياته تدور حول استخدام الإنسان للغة ، وتأثير اللغة على الإنسان . فهى لا تنطلق من افتراض أن اللغة أداة توصيل شفافة ، تنقل إلينا حقائق موضوعية قائمة فى العالم حولنا وخارجنا ، بل تنطلق من فكرة ضرورة البحث فى طبيعة اللغة ، وفى علاقة الإنسان باللغة التى يستخدمها ، وبأسلوب تعبيره اللغوى عن نفسه .

وباستثناء مسرحية صامته (مايم) واحدة ، كتب (هاندكه) عدداً من المسرحيات التى تدور كلها حول طبيعة اللغة ، وتحاول أن تقدم إلينا فى صورة درامية القوانين النحوية التى تتحكم فى لغتنا ، ومن ثم فى طريقة تفكيرنا . إن الإنسان - فى رأى (هاندكه) - يكون صورته عن العالم من خلال الأشكال والأنماط اللغوية الموروثة ، وإن هذه الأنماط بدورها تفرض عليه أفكاراً ، ومعاني ، وحالات شعورية ، ليس هناك ما يبررها من واقع تجربته ، وإن هذه الأفكار والمشاعر ، التى تفرزها الأنماط اللغوية فى وجدانه وعقله ، تدفعه إلى أفعال لم تكن فى حسبه .

وفى أولى مسرحياته الطويلة التى أسماها ، « كاسبار » استخدم (هاندكه) قصة حقيقية غريبة ، أثرت فى عدد كبير من الشعراء والكتاب عندما ظهرت إلى النور عام ١٩٢٨ . والقصة هى أن السلطات فى مدينة « نورمبرج » عثرت على شاب حديث السن ، يتجول على غير هدى فى شوارع المدينة فى حالة شديدة من الذعر والهزال . وعند استجوابه وجد أنه لا يعرف من اللغة إلا بضعة جمل قليلة ، وعندما قدموا له الطعام رفض أن يتناول أى شئ سوى الخبز والماء . وعهدت به السلطات إلى شخص لرعايته ، ثم مات بعد خمس سنوات . ويستخدم (هاندكه) هذه القصة الحقيقية فى مسرحيته ليقول بطريقة درامية إن اكتساب اللغة التى يتصور الجميع أنها ضرورة إنسانية ، وما يفرق الإنسان عن الحيوان ، هو فى حقيقة الأمر أول خطوة على طريق يقود الإنسان إلى الدمار . وتبدأ المسرحية بأن يظهر (كاسبار) على المسرح وهو يرتدى قناعاً يحمل تعبيراً بالدهشة البالغة . ويراه المتفرج وهو يحاول أن يتعلم المشى ، ويتعثر كما يتعثر طفل صغير ، ثم وهو يحاول الكلام وتتعثّر الحروف والكلمات التى لا يفهم معناها فى فمه . ويرى المتفرج ثلاثة من « الملقنين » الذين يحاولون تلقينه فنون الحديث ، ويجعلونه يردد بعدهم كلمات وجملاً بطريقة آلية . والجمل التى يلقنها الملقنون لكاسبار تمثل مجموعة من التعاليم الاجتماعية ، الهدف منها محو شخصية (كاسبار) المتفردة ، وتلقينه درساً فى كيفية استخدام اللغة « لخلق حاجز بين الإنسان والعالم » ، وللتخلص من كل التناقضات ، وفرض النظام على كل شئ . وأخيراً ، وبعد كثير من التخييط والتعثر ، يتمكن (كاسبار)

يلتزم به ، وتفرض عليه اللغة قوالب وأنماطاً وكليشيهات ينبغي أن يستخدمها - تماماً مثل الممثل . لقد شبه (شكسبير) في مسرحياته مراراً وتكراراً الحياة بالمسرح ، وكان يقصد بهذا التشبيه أنها وهم عارض لا يلبث أن تدركه حقيقة الموت . ولكن (هاندكه) يستخدم الاستعارة نفسها ليؤكد زيف الأدوار التي يفرضها المجتمع علينا ، واللغة التي نتكلمها ، والأفكار التي نؤرثها . إن مسرح (هاندكه) يصور أساساً الهوة التي تفصل اللغة عن الحقيقة ، والأفعال عن المعاني التي نعطيها لها . وفي هذا يعد مسرح (هاندكه) أوضح تطبيق درامي لنظريات الفلسفة اللغوية الحديثة .

وفي أعمال كل من (بنتر) ، و (ستوبارد) ، و (هاندكه) ، يلمح القارئ العلامات الأساسية التالية :

١ - التشكك في الأنماط اللغوية بوصفها مثلاً لنظام قهر وتسلط ، وسلاحاً خطيراً تستخدمه السلطة الاجتماعية لاستلاب عقل الإنسان وفرض أنماط من السلوك والتفكير عليه ، تتفق ومصطلحتها . ويتبع هذا النظر إلى اللغة بوصفها نظاماً مصطنعاً لا يعبر عن الواقع بقدر ما يسعى لقبولته .

٢ - استخدام عنصر الكوميديا ، أو الضحك في المسرح على أساس أن الضحك ، أو الإحساس الكوميدي ، يعتمد على شحذ وعي المتفرج النقدي لإدراك مفارقة ، أو تناقض ، بين عنصرين . فالكوميديا ، على عكس التراجيديا ، لا تجعل هدفها استلاب عقل المتفرج ووجدانه لمصلحة رؤية معينة للعالم ، تقدمها إليه ، وتوهمه بأنها رؤية عالمية حقيقية .

٣ - ويتبع هذا تأكيد مسرحية الفن المسرحي ، والطبيعة المصطنعة للدراما . فالدراما لا تصور الواقع أو تحاكيه ، وإنما تفحصه فحصاً نقدياً لتبين لنا أن صورتنا عن الواقع ماهي في حقيقة الأمر سوى تكوين مصطنع يخضع لمجموعة من التقاليد اللغوية والفكرية والاجتماعية . والمسرح يكشف لنا زيف هذه الصورة عن طريق توعيتنا بطبيعة اللغة ، ونسبية الأحكام والقيم .

وربما كان أشهر كاتب حاول أن يؤكد نسبية القيم والأحكام ، بل الرؤية الشاملة نفسها ، هو الكاتب المسرحي الإيطالي (لويجي بيراندلو) ، الذي تخلص تماماً في مسرحه من أسلوب (أرسطو) في التفكير والمسرحية . لقد رفض (بيراندلو) نظرية أرسطو في المحاكاة ، ورفض مبدأ المطلق ، أو القانون العالمي الثابت ، ورفض تماماً مبدأ الإيهام المسرحي ونظرية التطهير ، وخلق مسرحاً يعتمد على فكرة نسبية الحقيقة ، والمنظور المركب ، بحيث أصبح مسرحه يوصف بأنه مسرح تكعيبي ؛ أي أنه يحاكي النظرية التكعيبية في الفن^(٥١) .

وأما الاتجاه الثان في المسرح الحديث ، الذي تأثر أساساً بما أسماه فلسفات الفعل ، فيمثل أساساً التياران الوجودي والملحمي في المسرح الغربي .

١ - التيار الوجودي : وأهم ما يمكن أن نذكره عن الأدب الوجودي هو ميله « نحو التعميم والشعبية » ، كما يقول الدكتور (عبد الفتاح الديدي) . ويضيف الدكتور (الديدي) قائلاً : « ولذا يمتاز هذا الأدب بصفة التأثير ، ومحاولة تغيير الأوضاع ، وإحداث الانقلابات بين الجموع . وصار الأدب في مفهوم أصحابه أداة من الأدوات

المسرح . إن (هاندكه) يستخدم المسرح لا ليكشف للمتفرج عن طبيعة العالم الحقيقية خارج المسرح ، بل لينبهه إلى مسرحية المسرح ، ويجعله واعياً بكل أساليب الإيهام والإقناع والقبول التي تستخدمها الدراما ، بحيث يصبح قادراً على مقاومتها والتغلب عليها ، سواء في عالم المسرح أو في العالم خارج المسرح . إن (هاندكه) يقول للمتفرج صراحة إن المسرح لعبة لها قواعدها وليس مثلاً للحقيقة ؛ وكذلك فاللغة ، والسلوكيات الاجتماعية ، هما أيضاً لعبة تفرض قوانينها على حياته وتزييف حقيقته . لقد اعتقد (هاندكه) أن المسرح لا ينبغي له أن يقدم للمتفرج صورة للحياة ، ويوهمه بصدق هذه الصورة ، بل يجب أن يكشف له زيف كل الصور التي تقدمها إليه اللغة والتراث والمجتمع عن الحياة . ويحاول (هاندكه) في كل مسرحياته أن يشارك المتفرج إيجابياً معه في عملية الكشف هذه ، بحيث يخرج المتفرج من المسرح وقد ازداد وعيه باللغة التي يسمعها والتي يستخدمها ، بأوجه قصورها ، وقدرتها على التزييف ، وأنماطها المتكررة التي تقوّل تجربته وأفكاره بصورة غير محسوسة .

وقبل مسرحية كاسبار كتب (هاندكه) مسرحيتين قصيرتين هما « إهانة المتفرجين » ، و « اتهام الذات » . وكلتا هاتين المسرحيتين تعتمد فقط على الكلام ؛ فليس هناك ديكور ، أو شخصيات ، أو حتى حوار مسرحي بالمعنى التقليدي . ففي المسرحية الأولى يقف أربعة أشخاص على المسرح ويشرعون في الحديث دون توقف ، دون أن يكون حديثهم حواراً بالمعنى المفهوم . وهم يؤكدون للمتفرج أنه لن يجد هنا عرضاً مسرحياً ، أو تصوراً للحياة ، أو دراماً خيالية ، أو واقعية من أي نوع ، أو تمثيلاً لحادثة مضت ، أو شخصيات ، أو قصة ؛ لن يجد المتفرج إلا خشبة المسرح العارية ، واللغة التي سيكشف المؤلف عن طبيعة العملية الدرامية المصطنعة التي تدور داخل بنائها المحكم المنفصل عن الواقع . وبعد هذا تؤكد إحدى الشخصيات للمتفرجين أنهم هم موضوع المسرحية ، وأن هدف المسرحية هو أن توقف لديهم الوعي بأنفسهم . ثم تشرع الشخصيات بالتبادل في إمطار المتفرجين بسيل من النعوت والصفات التي يمثل بعضها شتائم واتهامات عقائدية ، ويمثل البعض الآخر ألفاظ مديح طنانة ، وكليشيهات تعظيم ، وتوصيفات لمواقف فلسفية . . بحيث تحتل جميعها بصورة تبعث على الدوار والغثيان والرغبة في أن تصمت اللغة إلى الأبد .

وفي المسرحية الثانية « اتهام الذات » - وهي مثل الأولى مقطوعة لغوية صرف - يسرد لنا رجل وامرأة (لا يظهران على خشبة المسرح) قصة اكتساب الفرد للغة ، وكيف تقوم اللغة بدورها بفرض صورة زائفة للعالم على هذا الفرد . والمسرحية تتكون من مجموعة من الكليشيهات والتعبيرات الشائعة ، وتصاريح الأفعال والقواعد المنطقية والنحوية ، لتؤكد في النهاية أن اللغة تزييف الفرد والعالم . ويعكس (هاندكه) في واحدة من أهم مسرحياته وهي « الرحلة عبر بحيرة كونستانس » الآية الأرسطية تماماً . ففي حين قال أرسطو إن الفن يحاكي الحياة ، يؤكد (هاندكه) في هذه المسرحية أن الحياة تحاكي الفن ؛ بمعنى أن الإنسان يتعامل مع الحياة من خلال عدد من التقاليد والقواعد الزائفة المصطنعة ، كما يفعل الممثل على خشبة المسرح . فكل إنسان في الحياة يرسم له المجتمع دوراً محدداً ينبغي أن

تؤكد عبثية الوجود ، وانتفاء الهدف منه ، وتدحض تماما فكرة وجود معنى أو هدف أخلاقي مطلق خلف الوجود ، يعطيه معنى وقيمة . كذلك في مسرحية كاليجولا نجد (كامى) يعرض لفكرة صراع الإنسان مع المستحيل (على منهج سيزيف) ، ويؤكد وحدة الإنسان وعزلته الميتافيزيقية - الوجودية . وفي عام ١٩٤٨ تعاون (كامى) مع (جان لوى بارو) في إعداد روايته الشهيرة « الطاعون » للمسرح ، في إطار فكرة المسرح الشامل ، وحوّلها إلى تعليق سياسى رمزى على حقبة الاحتلال النازى لفرنسا . وترجع أهمية المسرح الوجودى أساسا - برغم مباشرته الشديدة أحيانا ، وافتقاره إلى التجريب في الشكل إلى حد ما ، وافتقاده عناصر الالتحام الدرامى أحيانا - ترجع أهميته إلى تأكيد قيمة الإنسان ، وقيمة الفعل ، ومبدأ حرية الاختيار ، ومبدأ المسؤولية الأخلاقية ، بعيدا عن أى تهويمات ميتافيزيقية ، وبعيدا عن سيطرة فكرة المطلق .

٢ - بريخت وقياس المسرح الملحمى : ومع تأكيد الكتاب الوجوديين في مسرحهم ضرورة الفعل ، فإن هذا التأكيد ظل منحصرا في نطاق المضمون المسرحى ولم يمتداه إلى مجال الشكل الدرامى وأسلوب العرض . ولم يتحقق هذا الالتحام بين الشكل والمضمون في إطار فلسفة تأكيد الفعل إلا على يدى (بريخت) ، الذى جعل من مسرحه - شكلا ومضمونا - دعوة إلى الفعل والتغيير . ولا يغالى البعض حين يصفون (بريخت) بأنه أهم منظر للمسرح والدراما منذ (أرسطو) . فالنظرية الأرسطية - كما رأينا - فرضت هيمنتها على المسرح على مدى قرون طويلة . ومع أن بعض الكتاب كانوا يعلنون ثورتهم عليها بين الحين والآخر ، فإن أحدهم لم ينجح في أن يأتى بنظرية معارضة لنظريته ، تتمتع أولا وقبل كل شيء بالتكامل الفكرى . فنظرية أرسطو - كما أكدنا من قبل - ليست مجموعة من القواعد الفنية ، بل هي أساسا نظرة فلسفية ، تفرض نظرية درامية تساندها ؛ أى أنها نظرية أيديولوجية في وظيفة الدراما وفي الشكل الدرامى الأمثل ، الذى يحقق هذه الوظيفة على أكمل صورة .

لقد ثار الداديون مثالا في العشرينيات من هذا القرن على (أرسطو) والنظرية الأرسطية للدراما ، ونشروا إعلانا (مانيفستو) يرفض كل مبادئها ويهاجمها . ولكن احتجاج الداديين ظل احتجاجا سلبيا هداما ؛ إذ أخفقوا في تقديم نظرية بديلة متكاملة فكريا وفنيا . ولذلك لم تفرز الحركة الدادية مسرحا بالمعنى المفهوم ، وكانت عروضهم - في معظمها - إما احتجاجية هدامة ، أو مجرد هلوسة . كذلك تضمنت العبثية والسريالية نوعا من الثورة على النظرية الأرسطية ، ولكنها - برغم ذلك - احتفظتا ببعض من ظلال لفلسفة أرسطو ونظريته في الدراما ، فأخفقت السريالية في إنتاج حركة مسرحية متميزة ، وجاءت العبثية بنوع من المسرح يمثل صورة معكوسة من المسرح الإغريقى . لقد صورت العبثية الواقع الفاسد المعنى بصورة تنمى غياب البعد الميتافيزيقى ، فجاء مسرح العبث تعليقا حزينا ساخرا على غياب هذا البعد ؛ أى أن البعد الميتافيزيقى ظل ملحوظا في مسرح العبث بسبب غيابه ، وأصبح غائبا حاضرا في الوقت نفسه . وأما في نظرية السرياليين ، فنجد أنهم جعلوا من العقل الباطن معادلا مساويا للبعد الميتافيزيقى ، بحيث اقترب مسرحهم من مسرح الرمزيين ، وأصبح الواقع المنطقى المحسوس في نظريتهم هو الستار الذى يحجب الحقيقة

الاجتماعية ، وعاملا من عوامل النهوض بالناس . . . وأخطر من هذا كله أن الأدب الوجودى - كالرسم الحديث - ينبع من عيون التأمل والنظر العقل ، ولا يعتمد في تأثيره على المحاكاة البلاغية ، ولا يقف على دعائم من التعبير اللغوى المنمق . ولذلك جاءت أعمال الوجوديين خالية من المحسنات اللفظية التى درج عليها الأقدمون في عصور التقليد . . . وليس معنى هذا أنهم كانوا يعتمدون على أدب الفكرة ، أو يصطنعون الفلسفة في غضون تعبيرهم ، وإنما معناه أنهم كانوا يستنقون الفكرة العقلية عندما يكتبون قصصهم ورواياتهم ، وعندما يدبجون المقالات والمسرحيات . ولذلك تأق أدايم ترجمة لأساس نظرى ، وتيسيرا لخطرة ذهنية . فأدب الوجوديين يحيل الفكرة إلى واقع حسى ملموس ، وينزل بالبادرة إلى مجال الحياة البسيط^(٥١) .

وإذا ركزنا على المسرح في ظل النظرية الوجودية وجدنا أن أهم الكتاب المسرحيين الوجوديين هما الفيلسوف الوجودى (جان بول سارتر) والكاتب الوجودى (ألبر كامى) . وأهم ما يميز أعمال سارتر المسرحية هو استخدامه للأسطورة اليونانية القديمة - على طريقة المسرح الإغريقى - لتأكيد فلسفة مناقضة تماما لفلسفة (أرسطو) . (سارتر) يستخدم الأسطورة لا لترسيخ قوانين مطلقة مسبقة ، على الإنسان طاعتها في كل الظروف ، بل يستخدمها لتأكيد حرية الفرد في اختيار أفعاله ، وفي فرض قيمه من خلال أفعاله . وربما لهذا السبب كان سارتر يكن قدرا كبيرا من الإعجاب للكاتب اليونانى (يوريبيديس) ؛ فقد ترجم له مسرحية نساء طرواده . وهو في مقدمته لهذه الترجمة يفصح عن سر إعجابه بيوريبيديس حين يقول : ويدرك المرء أن (يوريبيديس) يستخدم الأسطورة ليهدهما ، ويرد سطوة الأقدار ليدحضها . إنه يستخدم العقائد التقليدية ليجعلها تبدو مضحكة^(٥٢) .

ويستخدم سارتر في أولى مسرحياته المسماة « الدباب » (١٩٤٢) أسطورة أورست ليدحض تفسير (إيسخيلوس) لها ؛ فهو يجعل أورست يقتل أمه كليتمنسترا لا طاعة منه لأوامر الآلهة ، بل فعلا فرديا اختياريا حرا ، يتحدى غضب الآلهة التى لم يكن أورست يؤمن بها . والمسرحية تمثل في مجموعها عرضا دراميا للموقف الوجودى من العالم الذى يضع مسئولية الفعل والقيمة على الإنسان وحده . وتمثل مسرحية « الشيطان والآله الطيب » أضخم محاولات سارتر في مجال المسرح لتجسيد بعض الأفكار الوجودية تجسيدا مسرحيا ، مستخدما بعض أساليب المسرح الرمزى . فالمسرحية تدور حول تنفيذ جدوى فكرة الألوهية .

أما (كامى) فيبدأ تاريخه مع المسرح منذ عام ١٩٣٦ ، حين أسس فرقة مسرحية أسماها ، « مسرح العمل » في أول الأمر ، ثم غير اسمها بعد ذلك إلى « مسرح العمل الجماعى » . وقام (كامى) بالإخراج والتمثيل في هذه الفرقة ، وأعد لها مسرحية (إيسخيلوس) « بروميثيوس في الأغلال » ، وكذلك مسرحية (مالرو) « زمان المهانة » . وفي عام ١٩٤٤ ألف أولى مسرحياته بعنوان « سوء تفاهم » ، ثم تبعها في عام ١٩٤٥ بمسرحية « كاليجولا » . وتمثل مسرحية « سوء تفاهم » ترجمة مسرحية لأراء كامى التى عرضها من قبل في رواية « الغريب » ، وفي مقالته عن أسطورة « سيزيف » ، التى

في تصويرها للواقع ، بحيث يتنبه المتفرج إلى ضرورة تغييرها ، وتستيقظ لديه الرغبة نحو الفعل الثوري بهدف التغيير . وفي سبيل تحقيق هذا الهدف الأساسي استن برينجت مجموعة من القواعد الفنية في العرض المسرحي ، تشمل كل نواحيه (من ديكور وأسلوب تمثيل وشكل درامي) ، هدفها جميعاً هدم مبدأ الإيثار والتعاطف الأرسطي ، وإثارة وعي المتفرج بغرابة واقعه الذي يقدمه العرض على خشبة المسرح وتناقضه ، وإثارة الرغبة فيه إلى تغيير هذا الواقع تغييراً جذرياً ، بحيث يستبدل بالأيديولوجيا السائدة التي تفرز هذا الواقع المتناقض الغريب ، النظرية الماركسية التي ستزيل من عالمه عناصر الاغتراب . إن (برينجت) لم يكن مجرد فنان مجدد تجريبي في مجال المسرح ؛ لقد كان بحق - كما كان يطلق على نفسه - فيلسوفاً للمسرح ، خلق نظرية فنية فكرية متكاملة ، تغطي جميع أوجه العرض المسرحي ، سواء من ناحية النص أو التمثيل أو الديكور أو الأغاني والموسيقى ، وتشرح طبيعة التجربة المسرحية ووظيفتها وعلاقتها بألوان النشاط الإنسانية الأخرى . لهذا كان تأثير (برينجت) عريضاً وواسعاً على المسرح ، وأفرز مسرحه الملحمي فروعاً كثيرة ، مثل المسرح الفقير في أمريكا اللاتينية ، والمسرح الوثائقي في أوروبا ، والمسرح البديل في إنجلترا وأمريكا . وسواء اتفق المرء فكراً مع (برينجت) أم اختلف ، فلا يستطيع إلا أن يعترف بأنه كان الفيلسوف والكاتب المسرحي الوحيد الذي استطاع أن يقتلع النظرية الأرسطية في الدراما من جذورها الأيديولوجية ، لي طرح تصوراً فنياً وأيديولوجياً جديداً في طبيعة الدراما ووظيفتها .

التي تكمن في عالم ما فوق ، أو تحت ، أو بعد المادة . وفي حين أسمى الرمزيون هذا العالم عالم الحقائق الروحية ، أسماه السرياليون عالم الحلم والرؤى الباطنية ، التي لا يتدخل فيها الوعي . وكما جعل أرسطو من الإنسان عبداً لقوانين عالمية مطلقة ، فوق الإنسان وسابقة لتجربته ، ومحددة لمصيره ، جعل السرياليون الإنسان عبداً لذلك المطلق ، الخفي ، المجهول ، المسمى باللاوعي .

لقد أحدث (برينجت) ثورة حقيقية في نظرية الدراما ، وأن بنظرية عكسية تماماً لنظرية أرسطو . وجوهر الخلاف بين أرسطو وبرينجت يتلخص في جملة (ماركس) الشهيرة ، التي أوردناها آنفاً ، والتي تصف الفلسفة بأنها حصرت جهودها على مر الزمن في الوصول إلى نظريات في تفسير العالم بدلاً من أن تحاول تغييره . لقد آمن برينجت بالماركسية بعد مرحلته الفوضوية الأولى ، وخلق نظريته المسرحية في إطار الفكر الماركسي ، فجاءت لهذا مخالفة تماماً لنظرية أرسطو . لقد قامت النظرية الأرسطية على مبدأ خدمة الأيديولوجيا السائدة وتدعيمها ، وجعلت من الفن محاكاة للحياة ؛ بهدف تأكيد صحة هذه الأيديولوجيا ؛ ولذلك فقد ركزت على ضرورة تقديم صورة منطقية واقعية ومقتنعة عن العالم ، وأكدت مبدأ تعاطف المتفرج واندماجه وتوحيده مع هذه الصورة . أما النظرية البرينجتية الماركسية فقامت على مبدأ محاولة هدم الأيديولوجيا السائدة ، والدعوة لأيديولوجيا جديدة . لذلك فقد أصرت على ضرورة مشاركة المتفرج إيجابياً في العرض ، وعلى ضرورة إيقاظ وعي المتفرج النقدي بمسالب الأيديولوجيا السائدة

مركز تحقيق تكاملي علوم إنسانية

الهوامش والحواشي :

(١٠) الشاعر "Robert Southey" :
والنطق الحالي لاسم هذا الشاعر هو « ساوثي » بدلاً من النطق القديم « ساودي » . وقد كتب هذا الشاعر في بداية حياته الأدبية مسرحية ثورية هاجم فيها النظام الملكي وأيد الثورة الفرنسية ، وأسماها Wat Tyler ، ولكنها لم تنشر في ذلك الوقت . وبعد رده السياسية ، والنصافه بالبلاط ، نشر خصومه السياسيون هذه المسرحية دون علمه ، فسبب له ذلك حرجاً شديداً مع أصدقائه الجدد . ومن الطريف أن هذا الشاعر كتب مرثية الملك جورج الثالث حين مات ، وبالع في مدح هذا الملك الظالم المجنون إلى درجة استأثرت حفيظة بايرون (خصوصاً أن ساوثي هاجمه هجوماً مستتراً في مقدمته للقصيد) . فكتب بايرون قصيدة ساخرة ، محاكياً قصيدة ساوثي شكلاً ونظماً عروضياً ، وأطلق عليها اسم قصيدة ساوثي نفسه ، وكان « يوم الحساب » . وأشيع بايرون في هذه القصيدة خصمه السياسي سخرية وتقريعا ، بل جعل الشيطان نفسه ينفر منه لرداءة شعره ، حتى إنه يجعله مرة أخرى إلى الأرض ، ويلقي به في إحدى بحيرات شمال إنجلترا .

(١١) يتضح هذا في عدد من الخطابات التي كتبها كيتس منذ عام ١٨١٨ وحتى موته عام ١٨٢١ . وقد وضحت Anne Barton هذه النقطة مؤكدة اقتراب فكر كيتس من فكر بايرون ، في محاضرة ألقاها بجامعة « نوتنجهام » بعنوان « بايرون وميثولوجيا الحقيقة » :

'Byron and the Mythology of Fact', Byron's Lecture Foundation, University of Nottingham, 1968.

E. Zeller, Aristotle, Vol. 1, p. 204.

(١) انظر .

B. Russell, History of Western Philosophy, Paperback edition, London, 1962, p. 95.

(٢) انظر :

Wofgang Clemen, English Tragedy Before Shakespeare, Methuen, London, 1961.

(٣) انظر :

Sir Edmund Gosse, 'Introduction', Restoration Plays, Evcryman, London, 1968, p. ix.

(٤) انظر :

Peter Burger, 'The Institution of Literature and Modernization', Poetics, vol. 12, No. 4/5, 1983, pp. 419-33.

(٥) انظر :

(ترجم د. محمد عثمان هذه المقالة لمجلة فصول - يوليو ١٩٨٥) .

Hamburg Dramaturgy, No. 74, as quoted in Literary Criticism, by William K. Wimsatt Jr., and Cleanth Brooks, London, 1957, p. 365.

(٦) انظر مقدمة كاروفمان لكتاب :

Peter Burger, Op. Cit., p. 430.

(٧)

Literary Criticism, p. 393.

(٨)

(٩) انظر مقدمة كاروفمان لكتاب :

Existentialism from Dostoevsky to Sartre, New American Library, 1975, p. 10.

- Eagleton, Op. Cit. p. 113. (٣٤)
- مشكلة البنية ، ص : ٢٠ . (٣٥)
- Emile Benveniste, *Problemes de linguistique generale*, Gallimard, Paris, 1966, pp. 129-30. (٣٦)
- Eagleton, Op. Cit., p. 71. (٣٧)
- Ibid., p. 109. (٣٨)
- Ibid., p. 116. (٣٩)
- التحليل الاجتماعي للأدب ، ص : ٤٠ . (٤٠)
- Deconstructive Criticism: A Selection, ed. with an Introduction by Dr. Abdel-Azim Suwailem, Cairo, Anglo - Egyptian Bookshop, 1984. (٤١)
- Eagleton, Op. Cit., p. 148. (٤٢)
- Christopher Butler, *Interpretation, Deconstruction, and Ideology*, Oxford, Clarendon Press, 1984. (٤٣)
- Eagleton, Op. Cit., pp. 135-36. (٤٤)
- انظر مقدمة ترجمة مسرحية بيكيت « نص بلا كلمات » لكاتبه المقال ، مجلة القاهرة ، العدد الحادي عشر ، ١٦ أبريل ١٩٨٥ . (٤٥)
- Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd* (third revised edition), Penguin Book, 1982, pp. 92-127. (٤٦)
- الجملة بالإنجليزية هي : 'Save the gerund and screw the whale'. (٤٧)
- The Real Thing*, London, Faber, 1983, p. 12. (٤٨)
- Tom Stoppard, *Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth*, London, Faber, 1980, p. 8. (٤٩)
- Passim. Wittgenstein, *The Philosophical Investigations*, (Philosophische Untersuchungen), translated by G.E.M. Anscombe, Oxford, Basil Blackwell, 1953. (٥٠)
- انظر الفصل الخاص « بالتكيفية » في كتاب المدارس المسرحية المعاصرة . (٥١)
- الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة ، ص : ١٧٣ ، ١٧٤ . (٥٢)
- Sartre, *Three Plays: Kean, Nekrassov, The Trojan Women*, translated by Ronald Duncan, Penguin Books, 1969, p. 289. (٥٣)
- Micheal R. Booth, *English Melodrama*, Longman, London, 1975. (١٢)
- انظر الفصل الخاص بالرمزية في كتاب « المدارس المسرحية المعاصرة » لكاتبه هذا المقال ، المكتبة الثقافية - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٣ . (١٣)
- Literary Theory, An Introduction*, London, 1983, p. 131. (١٤)
- Bertrand Russell, Op. Cit., p. 757. (١٥)
- Ibid., p. 781. (١٦)
- Ibid., p. 775. (١٧)
- Ibid., p. 771. (١٨)
- المقالة منشورة في كتاب *Existentialism From Dostoevsky to Sartre*, ed. with an Introduction by Walter Kaufman, p. 353. (١٩)
- للحصول على فكرة تفصيلية عن هذا التيار انظر : د . عبدالفتاح الديني ، الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٥ . (٢٠)
- Eagleton, Op. Cit., p. 47. (٢١)
- Ibid., pp. 3-4 (٢٢)
- Geoffrey Strickland, *Structuralism or Criticism: Thoughts on How We Read*, Cambridge, 1981, p. 13. (٢٣)
- Ibid. (٢٤)
- التحليل الاجتماعي للأدب ، بيروت ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ١٩٨٢ ، ص : ٦٤ . (٢٥)
- مشكلة البنية ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ص : ٤٨ . (٢٦)
- المرجع السابق ، ص : ٤٨ . (٢٧)
- Eagleton, Op. Cit., p. 98. (٢٨)
- مشكلة البنية ، ص : ٣٣ . (٢٩)
- المرجع السابق ، ص : ٢٤ . (٣٠)
- المرجع السابق ، ص : ٢٥ ، ٢٦ . (٣١)
- المرجع السابق ، ص : ٢٨ . (٣٢)
- المرجع السابق ، ص : ٢٨ . (٣٣)

الخطاب الروائي بين الواقع والأيدولوجيا

محمد الباردي



إلى عزل الخطاب الأدبي عن المرجع ، والنظر إليه على أنه مجرد قول مستقل خلق لذاته ، ويفهم بذاته ، لقد سعت المناهج الاجتماعية . وهي أيضا متعددة الاتجاهات والمشارب - سعت منذ زمن طويل إلى تأكيد العلاقة التي يجب أن تكون قائمة بين الخطاب الأدبي والمرجع ؛ إلا أن الخلاف بين الاتجاهات داخل المنهج الواحد يفرح الإشكالية الحادة المتعلقة بطبيعة هذه العلاقة ونوعيتها . فالأدب ينبع من المجتمع ؛ تلك حقيقة نقبلها ، لكن كيف يتعامل الأدب مع المجتمع فذاك محل جدال وخلاف . لقد آمنت النظرية الوضعية (Le theorie positiviste) بالتحتمية الرابطة بين الأدب والمرجع ؛ إذ ربطت كل تغيير على مستوى المفاهيم الجمالية بالتغير الطارئ على مستوى القيم الاجتماعية . ولقد سعت المناهج الماركسية إلى تجاوز هذا المفهوم للتحتمية العلمية في مفهوم مرتبط أو انعكاس ؛ وهو مفهوم العلاقة بين بنية المجتمع وبنية النص الأدبي . غير أننا في مداخلتنا هذه سنجاوز هذه النظريات المعروفة نحو مقارنة اجتماعية جديدة للأثر الأدبي ، ومن ثم للأثر الروائي العربي .

ومن باب الأمانة العلمية أن نحيل على النظرية التي تقف وراء منهجنا في معالجة المسألة ؛ ذلك أننا نرى أن نظرية التقبل ، وهي نظرية المدرسة الألمانية ، أو بالتحديد مدرسة Konstanz التي يعد هـ . ر . ياوس^(١) Hans Robert Jauss واحدا من روادها - هذه النظرية تعد إضافة منهجية جديدة ، تفتح زاوية جديدة للمقاربة الاجتماعية . إن الأثر الأدبي الجديد لا يتقبل ولا ينهض بمجرد تعارضه مع خلفية أشكال فنية أخرى فحسب ، ولكن بتعارضه مع خلفية تجربة الحياة اليومية . ولذلك فكل عمل روائي يتضمن جوابا عن سؤال ؛ وكل قارئ - سواء كان قارئا عاديا أو ناقدا أو مؤلفا جديدا - ينتظر جوابا من هذا العمل ؛ وهو بطريقة أو بأخرى يريد أن يعثر على هذا الجواب . ولكن أهم ما في هذه النظرية هو أن صورة التقبل وصورة التقبل للأثر الروائي نجدها مرسومة - في أغلب الحالات - في

لقد أردت أن تكون مداخلتي خاصة بالخطاب الروائي الحديث ، دون الحديث عن الأجناس الأدبية الأخرى ، لأسباب عدة ، منها :

١ - أن الرواية تعد من الأجناس الأدبية المستحدثة في الأدب العربي ؛ ولذلك كان من الطبيعي أن تتعدد وجوه إشكالياتها وتتعقد أيضا ؛ فتجربة « روائية » يقل امتدادها زمنيا عن القرن ، غير قادرة موضوعيا على مجاوزة كل الإشكاليات المطروحة .

٢ - أن ارتباط الرواية العربية شكليا بإنجازات الرواية الأوروبية لا يسمح - تاريخيا ، وفي الوقت الراهن - بظهور نظرية روائية عربية ؛ وهذا من شأنه أن يعقد إشكالية الرواية العربية في علاقتها بالمرجع الاجتماعي .

٣ - ومع ذلك فإن الرواية العربية بحكم طبيعتها الفنية ، بوصفها جنسا أدبيا حكاثيا ، تبدو لنا أقدر الأجناس الأدبية على تمثل مظاهر الواقع الاجتماعي ، ومن ثم على تعميق إشكالية علاقتها به .

إن مصطلح « خطاب » الذي تبناه الملتقى (ابن رشيق الذي عقد بالجزائر خلال الفترة من ٤ إلى ٦ مايو ١٩٨٠) عن وعي لاشك ، يسطن مفهوما مشروطا بطرفين رئيسيين ، هما : الباث ؛ وهو الروائي ، والمتقبل ؛ وهو الناقد الأدبي ، والقارئ العادي ، والمؤلف الجديد أيضا . والطرفان محكومان بدورهما بشروط سوسيو ثقافية . وإذا كان موضوعنا متعلقا بالخطاب الروائي بين الواقع والأيدولوجيا فإننا نسعى إلى تحديد طبيعة هذا الخطاب من خلال هذين الطرفين المتجاورين اللذين يتجاذبان .

ونحن نعتقد أن المسألة من بعض وجوها مسألة منهجية في الحديث عن المثلث : (خطاب روائي - مرجع - أيدولوجيا) ؛ فلئن سعت المناهج الشكلانية باختلاف اتجاهاتها منذ الثلث الأول من هذا القرن

الأثر نفسه ، من خلال علاقته بالآثار السابقة ، التى تتخذ مثالا أو سنة .

حينئذ ، وانطلاقا من هذه الفكرة ، يمكن أن نقول إن المستقبل يقوم بدور أساسى فى توجيه الخطاب الروائى فى حين أهميته الاتجاهات النقدية المختلفة . فالمقاربة الاجتماعية للخطاب الروائى يمكن إذن أن تكون من خلال تحليل هذا الدور على وجه الخصوص .

دور المستقبل فى توجيه الخطاب الروائى :

دور النقاد :

إن القراءة النقدية تعنى التأويل ، وهو عندنا ملء المجال الأبيض ، فى العمل الروائى . فالآراء الصادرة عن التأويل هى - فى أغلب الأحيان - غير قائمة فى النص بقدر تمثلها فى ذهن القارئ ، بخاصة إذا كان الأمر متعلقا بتلك الآثار الفنية المتكاملة . ولكن التأويل لا يستطيع دائما أن يتجرد من خلفيته الأيديولوجية . وهذا ما سنحاول تحليله ، معتمدين على ملتقى ابن رشيق الذى عقد بالجزائر خلال الفترة من ٤ إلى ٦ مايو ١٩٨٥ حول الرواية العربية بوصفه « وضعية نموذجية للمستقبل » (١٩٨٥) .

يؤكد محمد بركة فى دراسته الجادة لثلاثة نماذج روائية ، محددا وظيفة الرواية ، أن الخطاب الروائى هو خطاب أيديولوجى تشيبرى ؛ فهو يقول « إن تميز الرواية بوصفها عملا له استقلالته الذاتية وبوصفها شكلا ينسب المضامين ويشخصها فى بنيات ورؤى متصارعة ، هو الذى يتيح تصوير مرحلة الإنسان العربى باتجاه الكشف عن الوعى القائم ، وعن المعوقات الحائلة دون نهوض وعى يمكن عند الطبقات الكادحة والمنتجة ، ليكون التعبير عميقا وشاملا ، يحرر الإنسان العربى من الاستغلال والكبت والحرمان ، ويعتقه من عبادة الشخصيات ووطأة المحرمات » (٢) . وقد تبدو هذه الوظيفة عند بعض النقاد الآخرين رهينة الظروف الاجتماعية السياسية الخاصة بالمجتمع العربى ، ومندرجة ضمن الوظيفة العامة للأدب العربى المعاصر ؛ وهو « فى بلادنا مواجهة حامية صاخبة ؛ مواجهة مع الذات ومع المجتمع ومع السلطة » ، فى حين أن الأدباء « محاصرون يمشون على الحبال » (٣) . إنها إذن « مساهمة فى هذا الفعل الخلاق ، فى وجه محاولات الإجهاض والقهقر والعسف التاريخى » . وحينئذ يظل التصنيف متأرجحا بين التصنيف وفق المدارس الأدبية المعروفة فى الغرب (٤) ، والتصنيف الأيديولوجى ، الذى يرى مثلا أن رؤية العالم فى رواية السبعينيات تنحصر - على وجه الخصوص - فى ثلاثة اتجاهات هى :

— الاتجاه الثورى ذو الرؤيا العلمية .

— الاتجاه المحافظ ذو الرؤيا المثالية المطلقة .

— الاتجاه الوجودى (٥) .

ثم كيف نفهم كذلك هذه المؤلفات التى تحمل عناوين على نحو « الأدب الأيديولوجى فى سورية (١٩٦٧ - ١٩٧٣) » ، لبو على ياسين ونيل سليمان (٦) ، أو « الرواية العربية فى رحلة العذاب » (٧) لغالى شكرى ، إن لم نرصد توجيهها الأيديولوجى للرواية العربية المعاصرة .

إن الناقد العربى يصير على المفهوم الوظائفى للرواية ؛ لكن الوظيفة فى حد ذاتها تختلف من ناقد إلى آخر بحسب الانتهاءات العقائدية . والتصورات السياسية للحياة والمجتمع ؛ وهى بذلك تؤثر تأثيرا مهما على عملية التفسير والتأويل . فرواية « نجمة أغسطس » - على سبيل المثال - وهى لصنع الله إبراهيم ، ظلت محل جدل يبرهن الخلف الأيديولوجية ، بين محمود أمين العالم ويطرس الخلاق . وقد تركه الخلاف حول دلالة « الآلة » فى هذه الرواية ، ودلالة « الوصف المسطح » والتشيز فيها ، واستخدام بعض تقنيات ما يعرف بالرواية الجديدة .

فلئن مال الخلاق إلى تفسير الرواية تفسيراً فنيا ودلاليا ، فرأى فى الآلة قوام السلطة ، بحيث تصبح الدلالة إذن دلالة حضارية ، لقد أصر محمود أمين العالم على أن الرواية « تعبر عن رؤية أو أزمة هذا المثقف العربى السامان ، المهرق ، اليائس ، الراض ، ولكنه كذلك الراغب عن الفعل » . وهكذا يصبح الخلاف بين الناقدين حول تفسير الرواية وتأويلها خلافا أيديولوجيا سياسيا .

لقد حدد محمود أمين العالم خلفية « الخلاق » الأيديولوجية على النحو التالى :

إن أزمة الواقع العربى هى أزمة حداثة بأزمة التقنية المقهمة علينا من عالم مغاير .

أزمة شكل حكم أقحم إقحاما فى مجتمع اعتاد على كل شىء سواه .

أزمة أعراف وقوانين جديدة من عالم مغاير ، أقحمت لتحل محل العرف القديم « الذى كان ينظم علائق المجتمع القديم ويعكس تصورات له نفسه ومثله وأساطيره » التى تغذى ديناميكته الخاصة . فهى إذن أزمة « الحكم والتصنيع » .

— الاتحاد السوفياتى هو مجتمع الآلة .

بيد أن محمود أمين العالم يرى أن الأزمة هى أزمة اجتماعية سياسية طبقية ، ترتبط أساسا بعلاقات الإنتاج . فهو يقول « ليست الأزمة فى مجتمعنا العربى ناجمة عن التصنيع المقحم ، وإنما هى أزمة حكم ، أو ، بتعبير أدق ، وضع طبقى سائد . ولهذا فالحكم ليس مقحما من الخارج إقحاما مطلقا ، بل هو ثمرة أوضاع وعلاقات قوى داخلية اجتماعية » . ثم ينبسرى مدافعا عن الاتحاد السوفياتى قائلا « من التعسف أن نضع تجربة الاتحاد السوفياتى على المستوى نفسه مع الأنظمة الغربية الرأسمالية ، بحجة استخدام تكنولوجيا واحدة ، على حد ما يقول كتاب اليمين الأوربي ، وبعض كتاب اليسار الفوضوى ، من أمثال ماركيز وغيره » (٨) .

إن هذا المثال يؤكد أن المستقبل الناقد يتعامل مع النص الروائى تعاملأ أيديولوجيا وسياسيا فى غالب الأحيان . وجودة العمل الروائى قد ترتبط فى أحيان كثيرة بدلالته الأيديولوجية ؛ وبذلك نفهم مثلا اهتمام النقاد بالروائيين الذين يقترحون مضمونا أيديولوجيا واضحا . فروائى مثل حنا مينه تنهافت المجلات الأدبية على تحليل رواياته ، وعلى تقديمه للقراء بصفة غريبة .

غير أننا نلاحظ أن المستقبل الأيديولوجى يحاول أن يجد مبرراته

روايات عربية ، متحدثا عن الاستقلالية الذاتية للرواية ، وهي التي تستدعي الابتعاد عن حصر الجهد النقدي في تأكيد تماثل النص بالواقع ، لكنها تبيح في الآن نفسه البحث عن علاقة الرواية برؤية ما للعالم ، قائمة في البنى السوسولوجية ، بوصف الرواية « هي الشكل النوعي للحظة تاريخية يسائل النظام خلالها نفسه ، ولكنه يستمر بعد سائدا » (١١) ؟

وخلاصة القول أن الخطاب النقدي الروائي يظل متأرجحا بين التوجه الأيديولوجي في فهم الواقع وتصوره من جهة ، والمنهج الاجتماعي في تحليل الأدب عند كل مقارنة اجتماعية . وعندئذ فإن نظرية التقبل بوصفها منهجا في تحليل الأدب ، والنظر إلى الإبداع بوصفه عملية مشتركة بين المبدع والمتقبل ، تجاوز هذا التراجع ؛ وعند ذلك نفهم التقبل النقدي ، ونحسم الإشكالية القائمة بين الخلفية الأيديولوجية المتمثلة في البحث عن الجواب اللائق بسؤال اللحظة الراهنة ، والخلفية الثقافية المناسبة لها .

بيد أن المتقبل ليس هو الباحث في الأدب واللغة فقط ، بل هو أيضا الرجل العادي ؛ فمسألة التقبل تطرح إذن من جانب آخر على مستوى القارئ العادي . وقد لاحظنا أن نظرية التقبل مازالت إلى وقتنا هذا لا تحظى بعناية فائقة في الدراسات العربية المعاصرة ، التي ترى في الأدب مجرد نتاج اجتماعي لا غير . وإنما نعتقد أننا لا نستطيع الوصول إلى مقارنة اجتماعية للعمل الروائي دون أن نأخذ في الحسبان دور القارئ في عملية الإبداع على أساس أنه عنصر فاعل . فإلى أي مدى يحدد القارئ العربي الإنتاج الروائي ؟ وهل تجيب الرواية العربية عن نوع محدد من مشاغل القارئ العربي ؟ مسألتان جديرتان بالاهتمام . لقد أجرينا استجواباً متواضعا يتعلق بتقبل روايات حزامينه على مجموعة من القراء يبلغ عددهم الخمسين ، كلهم من طلبة كلية الآداب ومعهد بورقيبة للغات الحية . وقد توصلنا إلى النتائج التالية :

الشخصيات المقبولة :

١ - الزمال	٢٦ الياطر
زكريا المسلمي	١٥ بقايا صور
أسيرولغور	٢ الشمس في يوم غائم
الفتي	٢ الشراع والعاصفة
الطروسي	١ المرصد
النقيب م	١ بقايا صور
الطفل	
ب : النساء :	
الأم	١٢ بقايا صور
شكيب	١٠ الياطر
زنوبة	٤ بقايا صور
رباب	٢ المرصد
امرأة القبو	١ الشمس في يوم غائم

سبب اختيار الشخصية : أسباب عدة ، نلخصها فيما يلي :
الإصرار على المشاركة في الجهد الحري - معالجة قضايا الإنسان المعاصر - الخروج على ما هو سائد - البحث عن هوية الإنسان العربي -

بالاستناد إلى المرجع ؛ فالتأويل الأيديولوجي الذي ذهب إليه محمود أمين العالم في تحليله لثلاث روايات مصرية (نجمة أغسطس لصنع الله إبراهيم ، وقائع حارة الزعفراني لجمال الدين الغيطاني ، يحدث في مصر الآن ليوسف القعيد) يستند إلى علاقة هذه الروايات بالمجتمع ؛ فهو يؤكد هذه الفكرة قائلا : « على الرغم من الخصوصية الأدبية لهذه الروايات الثلاث فإنها معلولة لهذا الواقع التاريخي المحدد ، أي ثمرة له وتعبير عنه ؛ ولا نفهم أبعادها فهما حقيقيا عميقا بغير استحضاره ، دون أن يجعل هذا منها استنساخا لهذا الواقع » .

وهذا ، برغم التوجه الأيديولوجي ، فإن مسألة المرجع مسألة قائمة في الخطاب الروائي النقدي ؛ فمستوى الفن للفن والجمال للجمال على حد عبارة مبارك الربيع إذا صح أن يوجد فعلا مستقلا عن وظيفته لا يخالف قوانين الاشتراط .

والخطاب النقدي الروائي لم يستطع بعد الخروج من الإشكالية العويصة الكامنة في مفهوم الاشتراط في حد ذاته ؛ أي في العلاقة القائمة بين التخيل والواقع .

وإذا كان بعض النقاد يؤكد أن التخيل هو في آن واحد احتفاظ بالواقع وإنهاء لحالته التي كان عليها قبل التجاوز ، بتغيير أو تطوير أو تشكيل جديد ، ويوجه خاص بخلق تركيبات جديدة ، فأى واقع هو المقصود ؟ هل هو واقع سوسولوجي أو واقع أيديولوجي ؟

إننا نعتقد أن الخطاب النقدي الروائي يريد أن يتمثل الواقع الأيديولوجي أساسا ، لأسباب سياسية تريد توظيف الرواية لقائدها . فالبحث عن بطل قومي أو عن بطل ماركسي هو الشغل الشاغل لدى بعض النقاد (٩) .

وقد يكون هذا الأمر مرتبطا بالظروف التاريخية التي يمر بها المجتمع العربي المعاصر ، ولكنه يبدو أكثر ارتباطا بمسألة المنهج .

إن الخطاب النقدي مازال في أحيان كثيرة مصرا على اختيار المناهج التنبئية لمفهوم الانعكاس ؛ فهو « يولى الأسبقية للدلالة على التحليل اللسني ، لافتراضات وجود دلالة اجتماعية أيديولوجية في كل إنتاج أدبي مهما كانت خصوصيته الشكلية والمضمونية » (١٠) . وهو برغم رفضه للشكلائية يظل سعيه هذا دون الطموحات التي يروم بلوغها ؛ وذلك لغياب علم اجتماع عربي ، قادر على تحليل الأوضاع الاجتماعية العربية .

فما البنى الاجتماعية التي تتحكم في المجتمع العربي المعاصر ؟ وما أنماط الإنتاج فيها ، وما الطبقات الاجتماعية المتصارعة فيها ؟

كلها أسئلة لا اعتقد أن علم الاجتماع العربي قادر حاليا على تقديم الإجابات الحاسمة عنها . ولذلك فإن ناقد الرواية يجد نفسه بين أمرين :

أ - إما أن يتبنى بعض الأطروحات الأيديولوجية في تحليل المجتمع ، التي تروجها بعض الأحزاب الرسمية أو غير الرسمية .

ب - أو أن يستند إلى علم الاجتماع الغربي في تحليله للمجتمع الغربي ، ومحاولة مطابقة هذا التحليل على واقع المجتمع العربي ، بما في ذلك من إسقاط . وعندئذ كيف نستطيع تطبيق مفهوم « البنيوية التكوينية » لجولدمان ، كما يدعو إلى ذلك محمد براءة في تحليله لثلاث

طرح مسألة الوعي الاجتماعي والسياسي - طرح قضية الحركة النقابية - الوعي الإنساني - الوعي الاشتراكي - كشف حقيقة الواقع العربي - الشجاعة والبطولة - مكافحة الظلم والاستعمار - البذل والتضحية - التعبير عن المشكلات بشكل فني - كشف الواقع الاجتماعي وكيفية الخروج منه - المرأة المناضلة والمنضبطة - الأزمة الرأسمالية وانطلاق الحركة النقابية - نضال الطبقات الاجتماعية الفقيرة .

مستوى القراءة الذي يثير اهتمام المتقبل :

المستوى الاجتماعي	٢٨
المستوى السياسي	٢٧
المستوى الفني	٢٦
المستوى الفلسفي والإنساني	٢٥
المستوى الديني	٢٤

إن هذه النتائج تجعلنا نقبل الاستنتاجات التالية :

- إن الشخصيات الروائية المفضلة هي الشخصيات المجاوزة - عن طريق الفعل والعمل الإيجابي - للواقع ، أي للمرجع .

- إن مستويات القراءة المفضلة هي ذات البعد الاجتماعي والسياسي بالدرجة الأولى . وهذا يعني أن المرجع بالنسبة للمتقبل هو مرجع اجتماعي وسياسي .

- إن القارئ العربي يريد أن يوظف الرواية في خدمة قضايا الإنسان العربي المعاصر ؛ ومعنى ذلك أن نجيب الرواية عن تساؤلاته الشخصية حول المرجع ، بما تتضمنه هذه التساؤلات من تقويم للحالة الراهنة ، ورغبة في مجاوزتها عن طريق التصورات الفكرية أي الأيديولوجية .

الخطاب الروائي بين الواقع والأيديولوجيات :

يمكننا أن نقول بعد هذا التحليل إذن ، إن المرجع بالنسبة للخطاب الروائي هو القارئ ؛ ذلك أن المجتمع ليس حالة ثابتة وقارة ، بل هو حركة متفاعلة . وهذه الحركة المتفاعلة ليس لها معنى بالنسبة للخطاب الروائي والخطاب الأدبي عموماً إلا من خلال القارئ وتساؤلاته المنطلقة من الحالة الراهنة ، والمجاورة لها عن طريق التطورات الفكرية ؛ فإن يقال إن الأديب يكتب لنفسه إنما هو خرافة لا نقبلها .

إن كل كاتب إنما يكتب - عن وعي أو غير وعي - وفي ذهنه صورة قارئ ينتظر منه جواباً عن سؤاله ؛ وعلى مستوى السؤال والجواب يصعب الفصل بين المرجع والأيديولوجيا ؛ لأن الإبداع هو رؤيا فنية معقدة .

إننا اليوم - بوصفنا مبدعين - أصبحنا نتحدث عن مفهوم الانعكاس بشيء من الحذر وكثير من الحرج ؛ فهل تعكس روايتنا العربية الواقع ؟

إن المرجع هو الواقع المعيش الذي تنطلق منه الرواية مهما كانت ؛ ثم يأتي العالم الخيالي الذي تبنيه الرواية .

إن كثيراً من الروائيين في بلادنا يتوهمون أنهم يعكسون الواقع عندما

يلجأون إلى المطابقة الآلية بين المعيش والتمثيل ؛ فقد سعى مثلاً عدد من الروائيين عندنا إلى أن تكون روايات واقعية وصفية ، أو تسجيلية تطابق المرجع في مستويات عدة ، بخاصة المستوى الاجتماعي والمستوى اللغوي ، وتحيل في أحيان كثيرة إلى أحداث الواقع (حادثة وافريل - أحداث التعاضد - أحداث ٢٦ جانفي) . ولكنهم في حقيقة الأمر لا يعكسون الواقع لأنهم عندما يكتبون ، هم حتماً في نقطة زمنية متقدمة . والفواصل الزمنية مهما قصر يجعلهم يتحدثون عن المرجع بصورة جديدة مرتبطة أساساً بتفاعلهم الحياتي والأيديولوجي مع اللحظة الراهنة . فحديثهم عن الماضي وأحداث الماضي هو إجابة عن الحاضر . يقول ميشال بوتور : « إن الفرق بين حوادث الرواية وحوادث الحياة ليس في أننا نستطيع التثبت من صحة هذه ، بينما لا نستطيع الوصول إلى تلك إلا من خلال النص الذي يظهرها فحسب ، بل هي إلى ذلك (أي حوادث الرواية) - ولنستعمل تعبيراً معروفاً - أكثر « تشويقاً » من الحوادث الحقيقية . أما سبب بروز هذه القصص المختلفة فيعود إلى أنها تنطبق على حاجة وتقوم بعمل ، والأشخاص الوهميون يملأون فراغاً من الحقيقة ويوضحونها لنا » (١٧) .

فالعلاقة إذن بالمرجع هي علاقة تتجاوز أيديولوجي . ونعتقد أن أغلب الأعمال الروائية المتكاملة فهمت العلاقة بالمرجع هذا الفهم . ويكفي أن نذكر على سبيل المثال من أعمالنا الروائية المغربية « حدث أبو هريرة قال » لمحمود المسعدي ، أو « قبور في الماء » ، « الأفعى والبحر » ، لمحمد الزفزاف .

إن التجاوز في الإبداع الروائي عملية جد معقدة ؛ إذ تتداخل مستويات عدة وتتفاعل ؛ وهي مستويات الوصف والممكن والمحتمل والتحليل والتركيب والرصد والتنبؤ والموقف . ولذلك فإن الروائي العربي وبخاصة في الوقت الراهن ، ويحكم تفاعله مع عصره ، أي مع مرجعه ، يرتبط وعيه بتثقيف بيئته . ولذلك لا يمكن أن يقف من المرجع موقف الحياد ؛ فهل تخلو رواية عربية متكاملة من موقف ؟ ولكنه موقف وأي موقف ؟

التقبل الأيديولوجي :

إن وضوح الموقف مرتبط بأماننا بوضوح الرؤيا للعالم ؛ ففي الرواية التسجيلية أو الواقعية التقليدية لا يبدو الموقف واضحاً إذا استثنينا بعض الروايات الواقعية الاشتراكية التي تتبنى الرؤيا الماركسية للعالم الروائي ، ومن ثم تتبنى الماركسية بوصفها اتجاهها فنياً ، وهي قليلة (الأرض للشرقاوي ، بعض روايات حنا مينة) . فالرواية العربية الحديثة ، وهي الرواية ذات البطل الإشكالي (عبد الرحمن منيف ، عبد الرحمن مجيد الربيعي ، وبعض روايات حنا مينة أيضاً ، وروايات نجيب محفوظ الأخيرة . . .) تطرح على الرواية العربية قضية التوجه الأيديولوجي .

لقد لاحظنا في دراستنا عن « شخص المثقف في الرواية العربية المعاصرة » أن إشكالية الروائي العربي المعاصر ، مهما اختلفت منطلقاته ، هي إشكالية واحدة ، وهي إشكالية الحرية . وذلك ما جعلنا نعتقد أن الخطاب الروائي العربي ليس إلى الآن خطاباً طبقياً . فإذا كانت اللغة العربية بوصفها أداة تواصل وتعبير قد جعلت الروائي يخاطب الإنسان العربي (شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف)

إن أثر الرواية الروسية والفرنسية في يحيى حقي ونجيب محفوظ مثلا ، لا يخفى ؛ وقد أبرزه النقاد . لكن الإشكالية في هذا المستوى تطرح عند بعضهم على هذا الشكل : إلى أي حد تعد أشكالنا الروائية إنتاجا للبنى الاجتماعية في الواقع العربي ؟

لكننا نعتقد أن هذه الإشكالية تجسم أزمة منهج .

وإنه لمن الصعب أن نجيب عن هذا السؤال ؛ فبقطع النظر عن مدى صحة نظرية الانعكاس وسلامة المناهج الاجتماعية التقليدية أو الماركسية ، نجد أنفسنا أمام افتراضين في تأويل أشكالنا الفنية حاليا : - إما الاستناد إلى الثقافة ، والنظر إلى الشكل الفني بوصفه مجرد تطبيق جيد أو رديء لأشكال سائدة في مراحل تاريخية متفاوتة في الغرب ، على أساس أن المرجع لم يستطع بعد أن يستوعب هذا الجنس الأدبي الجديد ، ومن ثم فهو غير مهيا حاليا لإفراز أشكاله الفنية .

- أو الافتناع بأن تجربة قرابة القرن في فن الرواية لا بد أن تكون إفرازا للمرجع ، وأن النقد الاجتماعي عندنا غير قادر حاليا على تحليل هذه الصلة الوثيقة .

هذه إذن بعض الملاحظات ، أوردتها متعلقة بالخطاب الروائي الحديث . ولعل الفكرة الرئيسية التي ألححت عليها ، هي ضرورة تجديد نظرتنا للمقاربة الاجتماعية للخطاب الروائي على أساس تركيز العلاقة الجدلية بين الأثر والمتقبل ؛ فالقارئ ليس مجرد وعاء يصب فيه الكاتب أفكاره ، وإنما هو الذي يجسم حقا الحضور الاجتماعي ببعده الأيديولوجي ؛ فذاك معنى الخطاب الذي نفهمه .

مجازا بذلك الحدود الإقليمية ، فإن الوظيفة الفعلية للأدب ، ومن ثم للرواية ، داخل المجتمعات العربية ، لا تسمح بأن نفكر في تعبير الاتجاهات الأدبية عن قوى اجتماعية أيديولوجية متميزة داخل مجال الصراع الاجتماعي^(١٣) . فهل هذا يعني أن المرجع العربي هو مرجع أيديولوجي عام ، اتجاهاته الطبقية غير واضحة ؟

قد يكون ؛ ولعل هذا يعود إلى طبيعة الأنظمة الاجتماعية القائمة ؛ وإلى الفئات الاجتماعية التي أسهمت في تغيير المجتمع العربي سياسيا منذ بداية هذا القرن . ولذلك فإن المتقبل الروائي يظل شخصا عاما ؛ فهو المثقف العربي (القارئ) ؛ ويظل المستوى الأيديولوجي في الخطاب الروائي مجرد طموح فردي لا غير .

الثقافة :

إن الإشكالية الحقيقية المطروحة على الرواية العربية ليست هي إشكالية الواقع الأيديولوجية بقدر ما هي إشكالية المرجع والثقافة (نعطي للثقافة مفهوما حضاريا أكثر منه مفهوما أيديولوجيا) . فنحن قد نتفق جميعا على أن الرواية الأوربية عبر تطورها التاريخي ومذاهبها الفنية المختلفة تعد مرجعا أساسيا بالنسبة للروائي العربي المعاصر . وقد ظلم بعض المستشرقين الخطاب الروائي المعاصر عندما عدوه مستمارا من الغرب ، أشكالا فنية ، وبيئة ، وأهدافا اجتماعية^(١٤) ، ففهمت الثقافة على أساس أنها تقليد يمس المرجع (الواقع) العربي في علاقته بالرواية . ولعله من الغريب أن يذهب بعض النقاد العرب هذا المذهب^(١٥) .

الهوامش :

العربية ، وغالبا ما وجدناه في الأبطال التاريخيين وحدهم ، واسترحنا إلى ذلك . ونحن أفقنا بعد غفلة طويلة على الإخفاقات أخذنا نطرح السؤال من جديد . وأتحلى وجدت مفهوما أوليا للإجابة .

١٠ - مجلة الآداب ٢/٣/ ١٩٨٠ ، ص ٤٥ .

١١ - راجع السابق .

١٢ - ميشال بوتور - بحوث في الرواية الجديدة - تعريب فريد أنطونيوس - عويدات ص ٨ - ١٩٧١ .

١٣ - محمد برادة - الرؤيا للعالم في ٣ نماذج روائية - مجلة الآداب ٢/٣/ ١٩٨٠ ، ص ٤٥ .

١٤ - انظر الأدب التجريبي - عز الدين المدني - الشركة التونسية للتوزيع ١٩٧٢ .

١٥ - يقول عز الدين المدني : « نحن متأثرون بأعلام القصة والرواية في الغرب ؛ فهم أساتذتنا ونحن تلامذتهم في هذا المجال الفني الحديث ؛ ولا نكران لذلك » . انظر الأدب التجريبي ، ص ٥١ .

١ - راجع كتابه المعروف

Pour une esthetique de la reception, Ed. Gallimard 1978 .

٢ - راجع مجلة الآداب ٢/٣/ ١٩٨٠ ، ص ٤٥

٣ - عبد النبي حجازي : أنماط رؤية العالم في رواية السبعينيات . الآداب ٢/٣/ ١٩٨٠ .

٤ - انظر مقالنا في مجلة قصص ، عدد ٦٥ ص ٩١ - عن مشكلة الرؤية العربية .

٥ - عبد النبي حجازي - أنماط رؤية العالم في رواية السبعينيات مجلة الآداب ٢/٣/ ١٩٨٠ ، ص ٥٢ .

٦ - دار ابن خلدون للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت ١٩٧٤ .

٧ - دار الكتب - القاهرة - ١٩٧١ .

٨ - راجع هذا الموضوع - الآداب ٢ - ٣ - ١٩٨٠ ، ص ١٥ .

٩ - يمكن أن نقرأ على سبيل المثال لقريدة النقاش في مجلة الآداب ٢/٣/ ١٩٨٠ مايل ؛ انشغلنا طويلا بالبحث عن ملامح بطل قومي جديد في الرواية

مما قبل بعد الكتابة حول الأيديولوجيا / الأدب / الرواية عمار بلحسن

١ - طرح المشكلة
بادئ ذي بدء ، لابد من التذكير بأن دراسة علاقات الأدب بالأيديولوجيا هي تقليد من التقاليد النظرية الماركسية ،
ويعني هذا التذكير بالمجرى العلمي الذي فجرت فيه وداخله هذه المشكلة ، وطبيعة المفاهيم التي استخدمت لتحليل
تلك العلاقات وتفسيرها وتفهمها ، والوصول إلى خلاصة بشأنها .

تبدو العلاقة « الأيديولوجيا / الأدب » علاقة معقدة وثرية وصعبة على المستوى المنهجي والنظري :

- معقدة لأنها تتطلب تحليلاً ، يهدف إلى كشف العلاقات المتنوعة والجدلية بين البنية التحتية والبنية الفوقية ، والعلاقة
بين البنية الفوقية وكل مستوى من مستوياتها ، كالبنيات السياسية - القانونية (الدولة ، القانون ، الأحزاب ..
الخ) ، والبنيات الأيديولوجية بمختلف أشكال الخطابات الأيديولوجية التي تنتجها (الفلسفات ، الأخلاق ،
الأديان ، الآداب والفنون .. الخ) ، ثم تحليل العلاقة بين الأيديولوجيا بما هي مفهوم نظري ومجرد ، وشكل من
أشكال خطاباتها ، هو الأدب .

- وثرية لأنها تحمل كثيراً من التجارب التحليلية والمجسدة ، المختلفة التصور والمنهج . والواقع أن الدراسات
السوسيولوجية للأدب تجد نفسها منطقة تقاطع بين مختلف المناهج والتصورات العلمية والمثالية ، وحقل صراع
أيديولوجي ومعرفي . فانبثاقاً من التحليل الماركسي للأدب (إسهامات بليخانوف ، ماركس - إنجلز ، لينين ،
جرامشي ، لوكاش ..) ، ووصولاً إلى الدراسات التجريبية واللغوية والبنوية (روبير إسكارييت ، جريمانس ،
لوسيان جولدمان ، جوليا كريستيفا ..) يجد الباحث في هذا الميدان نفسه فوق صحراء من الرمال المتحركة ، وفي
مواجهة تيارات نظرية ومنهجية متضاربة .. بل متناقضة .

من هنا كانت صعوبة التحليل وأخطاره على المستوى النظري والمنهجي وما يحمل من انزلاقات ، كالانزلاق نحو نظرية
« الانعكاس » الميكانيكية ، التي ترى الأدب مجرد انعكاس بسيط للعلاقات الاجتماعية والصراع الطبقي ، وتحاول
جاهدة إيجاد روابط بين الأعمال الأدبية والحياة الاقتصادية - الاجتماعية على مستوى المضمون ؛ أو الانزلاق نحو
نظرية « استقلال الأدب » عن الأيديولوجيا والمجتمع ، ومن ثم إجهاد التحليل في القياس بعزل الأدب عن المنهج
العلمي ، وضرب كل إمكانية علمية لفهمه وفق مناهج ومفاهيم علمية صارمة ، بعيدة عن المواقف الانطباعية النقدية
التي عرفها ويعرفها النقد الأدبي الحر في - التقليدي .

الموقف الأول يسقط في النزعة «الاقتصادية» التي ترجع الأيديولوجيا إلى شروطها وتحديداتها الاقتصادية - المادية ،
مطابقة بذلك بين العنصر الأيديولوجي والعنصر الاقتصادي ، وملفية المسافة المعقدة ، والروابط المارة بجملة وسائط
أساسية ، كالبنيات الحفوقية - السياسية ، التي تصل البنية التحتية وعلاقات الإنتاج الاجتماعية والقوى المنتجة
وصراع الطبقات ، بالأيديولوجيا ، وبأحد أشكال الخطاب فيها ، ألا وهو الأدب . في هذه الحالة تصبح الأيديولوجيا
والأدب انعكاساً تابعاً ، بسيطاً ، وغير فاعل في حركة التشكيلة الاجتماعية وسيرورتها .

وسيرها داخل تشكيلة اجتماعية معينة . هذه النظرية تهدف إلى توضيح علاقة الأيديولوجيا (ومجمل البنية الفوقية ضمنيا) بالبنية التحتية ، وعلاقات الإنتاج وصراعات الطبقات ، وكيفية إنتاج الأيديولوجيا داخل المجتمع ووظيفتها .

— نظرية عن دور العنصر الأيديولوجي ، ودور الأشكال والخطابات التي يتجسد فيها ، ومن بينها الأدب .

٢ - حول الأيديولوجيا وآليات اشتغالها داخل تشكيلة اجتماعية .

في «الأيديولوجيا الألمانية»^(٣) تبدو تنظيرات مؤسس الماركسية وأفكارهم ذات طابع جدالي — صراعي مع «عطاري» الفكر والأيديولوجيا الألمانية . إن الأيديولوجيا وعي زائف ، ومغلوط ، هي مملكة الوهم العاجية التي بناها أيديولوجيو المجتمع الألماني لتبرير «جحيم الأرض» الرأسمالية . وبما أنها وعي للعالم زائف ومغلوط ومغلوط ، فإن هناك وعيا علميا له ، يناقض وينقض حفل الوهم وجذوره .

هذه المحاكمة تتكىء على ثنائية آلية ، ربما لارتباطها بالوضع الجدالي : ماركس — إنجلز/ أنبياء الأيديولوجيا الألمانية (برونوباور ، وفويرباخ . . .) . هذه الثنائية هي : العلم في مواجهة الأيديولوجيا ؛ الوعي الصحيح الحقيقي في مقابل الوعي الزائف ؛ البروليتاريا حاملة الوعي الصحيح في مواجهة الطبقات الاجتماعية الأخرى حاملة الوعي المغلوط المقلوب والزائف . وتبدو الأيديولوجيا — من حيث طبيعتها — متمثلة في تلك الأفكار والتمثيلات التي يتجها الوعي ، والتي تجد منابعها في ظروف الحياة المادية والمصالح المتضاربة داخلها ؛ فهي تعبير وشكل وانعكاس وتصعيد للواقع ؛ هي ذلك الوعي الوهمي الخيالي الذي يقبل السبب أثرًا والأثر سببًا ، ويضيق الواقع ويضيقه ويقبله . ونظرا لارتباط الأيديولوجيا مع مصالح الطبقات الاجتماعية ، فإن الأيديولوجيا المسيطرة هي أيديولوجيا الطبقة المسيطرة ، بحكم أن الطبقة المالكة لوسائل الإنتاج المادي هي الطبقة المالكة لوسائل الإنتاج الفكري . ذلك أن الأفكار المسيطرة في المجتمع إن هي إلا أفكارها التي تبدو كأنها أفكار كونية ، وعامة ، وشمولية ، بهدف تعميم المصالح الطبقة وجعلها مصالح كل الطبقات وكل المجتمع . وأيضا فإنها تقوم بمهام الجدل ، والجدال ، والنضال ، والمقاومة ضد الأيديولوجيات الأخرى التي تفرزها الطبقات الاجتماعية المسودة من أجل دحرها أو قمعها أو احتوائها فكريا .

ومع المنظر والقائد السياسي الإيطالي «أنطونيو جرامشي» ، والفيلسوف الفرنسي «لويس ألطوسير» ، انتقلت النظرية الخاصة بالأيديولوجيا من وضع الشتات الفكري — النظري إلى وضع حاول فيه هذان المنظران الماركسيان بناء نظرية علمية لها ولقاعدها المادية .

المادية . الأيديولوجيا نسق من التصورات ، يحكم الفكر والممارسة ، ويشكل مستوى من مستويات التشكيلة الاجتماعية ؛ فهناك تأثير متبادل ، متداخل وثلاثي العلاقات بين البنية التحتية والبنات الحقوقية — السياسية والبنية الأيديولوجية لأي مجتمع . وتضمن الأيديولوجيا الأفكار السياسية الحقوقية والدينية والأخلاقية

أما الموقف الثاني ، فهو يسقط في النزعة «الإرادية» بمبالغاته في دور الذات المبدعة ، واستقلاليتها غير المشروطة عن الأيديولوجيا والعلاقات الاجتماعية :

«فهو يرى الأدب — كما يقول د. فيصل دراج — ككلية تعبيرية شفافة ، تبدأ من الحقيقي وتنتهي إليه ، دون أن تعرف التناقض لا في بنيتها الداخلية ولا في آثارها الأيديولوجية (. .) وفي غياب التناقض وحضور الحقيقي يصبح الموضوع الأدبي نظيرا للحقيقة ، ويصبح الكاتب ذاتا مدهشة ، تسيطر على ذاتها ، وتخضع لجملة شروط خارجية اجتماعية ، لا تستطيع السيطرة عليها»^(١) .

وللخروج من هاتين الدائرتين المغلفتين اللتين تبدوان كأنهما طرفا نقيض ، نعتقد أن الصيغة العلمية لدراسة العلاقة «الأيديولوجيا / الأدب» هي الصيغة التي ترى هذا الأخير ممارسة أيديولوجية مشروطة بزمانها ، وتتم تطبيقيا في حقل اجتماعي — أيديولوجي محدد ؛ فالأدب لا يظهر هكذا من العدم ، أو ينزل من السماوات عن طريق شياطين الإلهام كما يتشدد النقد المثالي الغيبي . إن الأدب مشروط بسياق سوسيوي — تاريخي ، محدد على مستوى الكتابة بالأدوات والتقنيات والتراث الأدبي — التصوري الذي يجد فيه الكاتب منتجًا ذهنيًا أمامه ؛ ومحدد على مستوى الممارسة بالأيديولوجيا أو بالأيديولوجيات المتصارعة في ظرفية تاريخية معينة من تطور المجتمع وعلاقاته الاجتماعية والطبقية :

«بعد الأدب شكلا أيديولوجيا ، وتكون الأيديولوجيا هي البنية الفوقية للانساق الفكرية وللوعي الاجتماعي ، تلك البنية التي تعبر عن علاقات اجتماعية محددة . وهنا يكون الأدب شيئا تابعا لوجود سابق هو وجود الأيديولوجيات . ولا يمكن للأدب إلا أن يحتل مكانا مزدوجا : فمن حيث هو مطابق للأيديولوجيا فهو يعيد إنتاجها ويعطيها شكلا ؛ وينتج عن هذا فهم ضيق موجه وسياسي للأدب ؛ ومن حيث هو مختلف عن الأيديولوجيا فهو يتجاوز بالمفهوم الهيجلي (يتجاوز ويحافظ على) المواقف الطبقة للكاتب ، ويتجلى كانعكاس عارف للواقع»^(٢) .

هناك إذن علاقة حميمة بين الأيديولوجيا والأدب ، تتمثل في كون الأدب شكلا من أشكال الأيديولوجيا ، وخطابا خاصا من خطاباتها ؛ فهو من إنتاجها .

تبعا لهذا كيف يتحدد وضع الأدب والممارسة الأدبية في المستوى الأيديولوجي للمجتمع ؟ وكيف يتجلى بوصفه خطابا أيديولوجيا نوعيا وخاصة في السياق العام لحياة المجتمع بكل بنياته الاقتصادية — الاجتماعية ، والسياسية ، والأيديولوجية ؟

الجواب عن هذين السؤالين يتطلب :

— نظرية للأيديولوجيا ، وقاعدتها المادية ، وكيفية اشتغالها

والجمالية ، التي تتجلى في أشكال تصورات متعددة للعالم ولدور الإنسان فيه ؛ وهذه التصورات وفيها يتوافق / يتناقض الإنسان مع عالمه . يقول جرامشي :

«تعنى الأيديولوجيا تصورا للعالم ، يتجلى ضمنيا في الفن والقانون وفي النشاط الاقتصادي ، وفي جميع ظواهر الحياة الفردية والجماعية»^(١) .

بهذا المعنى تصبح الأيديولوجيا هي المعيش واليومى والانعكاس الممارس لمختلف العلاقات التي يقيمها الإنسان مع سائر الناس ، ومع الطبيعة . فكل سلوك بشري يحمل تصورا للعالم ، ويتجسد في قيم ومعايير ومواقف تتعلق بالحياة والمجتمع والوجود . إن الأيديولوجيا هي العنصر الذي يؤطر ويتج و يفرز كلية الممارسات التاريخية للبشر ، سواء ظهرت هذه الممارسة في الأشكال الاقتصادية أو القانونية أو السياسية أو الفلسفية أو الجمالية أو الأدبية .. الخ .

ونظرا لكون الأيديولوجيا تصورا للعالم ، فإنها تنزع - من حيث هي تعبير عن طبقة اجتماعية - إلى التجلي في جميع مظاهر أو أنماط سلوك هذه الطبقة ، والتجسد في فلسفة ، وأخلاقية اعتقادية ، وحس مشترك ، وفلكلور ؛ وهي درجات أربع للأيديولوجيا . يقول جرامشي :

«الفلسفة هي تصور للعالم ، يشمل الحياة الفكرية والأخلاقية بوصفها تساميا لحياة واقعية عملية محددة لطبقة اجتماعية ، منظور إليها لا في مصالحها الراهنة والمباشرة فحسب ، بل أيضا في مطامعها وصيواتها البعيدة المدى»^(٢) .

بهذا المنظور ، تبدو الفلسفة تنسيقا واكتشافا للمصالح التاريخية ، وتحديدًا لمهام الطبقة الاجتماعية ووظائفها ، وتعيينا لشخصيتها وكيفيات سيطرتها وهيمنتها ، وأهداف هذه السيطرة وهذه الهيمنة . إنها «الوعي الممكن» لها ، كما يقول جورج لوكاش ، من حيث إن المفهوم الأخير يعين الوعي الفكري ويحدده بوصفه إمكانية فكرية تشمل الأفكار والفلسفة والنظريات والتصورات التي يمكن أن تشكل وعيها ؛ أي العناصر الأكثر تقدما ومستقبلية ، التي يمكن أن يفرزها موضوعيا وذاتيا وضعها ومكانتها وعلاقاتها الاجتماعية والإنشائية داخل نمط إنتاج محدد ، وداخل تشكيلة اجتماعية في مرحلة تاريخية معينة .

إن الأيديولوجيا هي التي تعطي للقوى المادية والاجتماعية شكلها ووحدةها وتجانسها ، وتكفل لها الوعي الذاتي المستقل ، والتصور المؤتلف للعالم الذي يعين لها مهامها ، ويحدد أمام أعينها دورها ومكانتها التاريخية . يقول جرامشي :

«فقط عندما تصبح مجموعة اجتماعية متجانسة اجتماعيا على مستوى الأيديولوجيا يمكن القول إن كل الشروط الموضوعية متوافرة لتغيير الممارسة العملية وتحولها»^(٣) .

ذلك أن الأيديولوجيا تنظم الجماهير ، وتشكل الميدان الذي تتحرك

فيه ، وتعنى داخله وفيه شخصيتها ومهامها ومواقفها وأهداف صراعاتها ونضالها . إن فعالية الأيديولوجيا تبدو هنا ضرورية تاريخيا ، ومهمة سيكولوجيا ؛ فهي الأساس الضروري الذي يسلم الطبقة الاجتماعية ويشكل وعيها الأصيل لذاتها .

في هذا السياق ، تظهر الأيديولوجيا بوصفها مستوى ضروريا وفاعلا من البنية الفوقية . يقول لويس ألتوسير :

«يجب أن تدمج الأيديولوجيا في الواقع الذي نزع من أننا نحله ونتدخل فيه ؛ فلا يعنى هذا أن نبحت عن تمثل وتقديم مناسب للواقع ، ولكن يعنى أننا نشرح آليات مختلف أشكال تلك السواقس ، سواء بالأيديولوجيا أو بأى شكل آخر نظرى أو تطبيقي . إن الغلطة هي النظر إلى الأيديولوجيا بوصفها تمثلا خياليا سلميا ، قابلا لتجاهل الشروط الاقتصادية السياسية الواقعية . الغلطة هي عدم رؤية أن الأيديولوجيا تمثل علاقات الناس - وهي أيضا خيالية - مع شروط وجودهم الواقعية»^(٤) .

وتبعا لوصايا ألتوسير هذه ، تحتضن الأيديولوجيا جوهرية علاقات الناس الوهمية الخيالية ، لا مع شروط حياتهم ، بل مع علاقاتهم الواقعية بشروط حياتهم الملموسة . إن الأيديولوجيا هي :

«ذلك النسق الذي يملك منطق وصراعاته الخاصة من التمثيلات ، كالصور والخرافات والأساطير والأفكار والمفاهيم - تبعا لكل حالة - والذي يملك وجودا ودورا تاريخيين داخل مجتمع محدد ومعين ومعطى»^(٥) .

بهذا الطرح تبدو الأيديولوجيا ضرورية وأساسية لكل مجتمع ، نظرا لكونها مستوى من مستوياته ؛ إنها الإنسان في حركة تعبيره عن العالم ؛ الإنسان الذي يقول للعالم كيف يبدو أو كيف يجيل إليه أنه يبدو . وتتدخل الأيديولوجيا في الممارسات الاجتماعية ، سواء كانت كلية أو جزئية ؛ فليس هناك ممارسة اجتماعية إلا تحت ثوب أيديولوجي وبه وداخله ؛ ذلك أنها تنطلق وتتحرك في إطار ثنائي هو معرفة / لا معرفة الواقع : معرفته والانطلاق منه والعودة إليه ، ولا معرفته (هذا الواقع نفسه) بوصفها إدراكا وتمثيلا له من وجهة نظر طبقية أو فئوية محددة ، تنكر عناصر أخرى وتتجاهلها ، بفعل المصالح الطبقية أو الفئوية التي تريد بناءها وتمثيلها داخل النسق العام لتمثلاتها . عندها تصبح الأيديولوجيا أحد الأجزاء الأساسية في عملية إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية ، وفي عملية إعادة الإنتاج الاجتماعية إجمالا ؛ لأنها ترتبط بعلاقات الإنتاج ، ولأنها تسهم في إعادة إنتاج وضعية كل طرف طبقى أو فئوى ، وتكرس مكانته ودوره في مجتمع ما . هكذا تبدو الأيديولوجيا تمثيلا للعلاقة الخيالية الوهمية التي يقيمها الأفراد مع علاقاتهم الواقعية الملموسة بظروف حياتهم الحقيقية . إن الذي يفرز تلك العلاقات الوهمية هو الصراع الطبقي الذي تخوضه الطبقات في المجتمع ، والتي ينتمى إليها هؤلاء الأفراد ؛ وهذا عبر مؤسسات مادية هي الأجهزة الأيديولوجية للدولة^(٦) .

وهذه الأجهزة الأيديولوجية للدولة تضمن لها وظيفة إعادة إنتاج

٥ - إن الأيديولوجيا تتحقق ماديا وعبانيا في أيديولوجيات ملموسة ، ذات خصوصية من ناحية الشكل والمضمون ، كالأيديولوجيات الدينية ، والاقتصادية ، والفلسفية ، والجمالية والأدبية ، وتبدو ماديتها في «نصوصها» المنتجة داخل ظرفية تاريخية ، ومرحلة معينة من تطور المجتمع والصراع الطبقي أو الوطني على مختلف الأصعدة . فكيف تبدو العلاقة بين الأدب بما هو أحد نصوص الأيديولوجيا ، والنص الكبير للأيديولوجيا بصفة عامة ، وكيف تظهر وتتجلى علاقة شكل معين من الممارسة الأدبية هو الرواية بالأيديولوجيا ؟

٣ - العلاقة : الأدب / الأيديولوجيا ، أطروحتان متناقضتان وخطرتان

قدم الفكر المثالي حلاً يمكن تلخيصه في فكرتين أساسيتين هما :

- الأدب هو خلق وإبداع ؛ والموضوع الأدبي هو إبداع مطلق لا يتحدد إلا بخالفه ؛ لذا يجب بحث الأدب على أساس «الموهبة» و«العبقرية» . ذلك بأن النص خلق ذاتي من طرف ذات واعية هي الكاتب ؛ فهو جملة علاقات لغوية ذات دلالة . إن النص كتابة خارج التاريخ وخارج العلاقات الاجتماعية وسيروراتها .

- الأدب هو ممارسة لا علاقة لها بالبنية الاجتماعية والطبقات والصراع الجماعي . إنه إبداع فردي ، لا يرتبط بأية روابط مع المجموعات أو الفئات الاجتماعية ، ولا يحمل أية ذرات من أفكارها وأيديولوجياتها . فانطلاقه من الذات وعودته إليها تؤكد «لا أيديولوجيته» .

يظهر المادية التاريخية تراجعت كلمة «خلق» بوصفها مفهوماً ميتافيزيقياً غير قادر على تحليل طبيعة الممارسة الأدبية ، وإدراك العلاقات المعقدة التي تربط الأدب بالأيديولوجيا ، ومن ثم بالعلاقات الاجتماعية وبنيتها ، وتقدمت مقولة أخرى أو مفهوم آخر يهدف إلى تحديد الأدب بدقة علمية . إنه مفهوم «الإنتاج» .

الأدب هو إنتاج أيديولوجي ، يتواجد في علاقة مع اللغة ويختلف أشكال استعمالها ؛ فهو إنتاج لا يوجد إلا بالعلاقة مع الأيديولوجيا ومع التاريخ ؛ تاريخ التشكيلات الاجتماعية ، وتاريخ الإنتاج الأدبي ، وتطور أدواته وتقنياته الأساسية ، ومواد عمله . ويتحقق الماركسية الربط بين الإنتاج الأدبي والأيديولوجيا ، ومن ثم العلاقات الاجتماعية في مجملها ، حددت كذلك الفضاء الذي يتموضع فيه الأدب ، ولكنها من جهة أخرى أعادت إنتاج التناقضات نفسها ، العائدة ، أصلاً ، لتسرب النزعة الميكانيكية اللامادية في شكلها «الاقتصادي» و«الإرادي» .

النزعة الاقتصادية والأدب .

محرك هذه النزعة أطروحة تفيد أن العلاقة بين البنية التحتية والبنية الفوقية هي علاقة انعكاس باهت ، غير فاعل وآلي ؛ والأدب بهذا المنظور يصبح شكلاً أيديولوجياً ، يعود بطريقة بسيطة وتبسيطية إلى الأيديولوجيا ؛ فالموضوع الأدبي وشكله ليس إلا انعكاساً أيديولوجياً للموقع الطبقي للكاتب . إن النزعة الاقتصادية تلغي خصوصية

علاقات الإنتاج تحت مراقبة الأجهزة القمعية للدولة (إدارة ، جيش ، شرطة ، قانون ، سجون ...) ؛ فالأولى تشتغل بالأيديولوجيا ، في حين تشتغل الثانية بالعنف أو القمع .

وتهدف الأجهزة الأيديولوجية للدولة إلى تكييف الأفراد والطبقات سلمياً عن طريق إنتاج الأيديولوجيا ونشرها وإذاعتها ؛ فالجهاز المدرسي أو الإعلامي مثلاً يظهر بوصفه جهازاً خاصاً ومستقلاً نسبياً عن الدولة ؛ أي أنه قائم في المجتمع المدني - على حد تعبير جرامشي - ، ولكن وظيفته الأساسية هي «تنشئة الأفراد» تبعاً لتصورات وأفكار خاصة ، تجسد ماديتها في مكانة هؤلاء الأفراد وعلاقتهم مع المجتمع ، ومع العلاقات الإنتاجية السائدة فيه ، ومصالح وأيديولوجيا الطبقة المسيطرة داخله . لذا فإن هذه الأجهزة تعد مكاناً وقصداً للسباق بالنسبة للطبقات المتصارعة . ذلك أنه من أجل ضمان إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية والإنتاجية لابد أن تبسط الدولة هيمنتها على الأجهزة الأيديولوجية . إنها المكان والمكسب الذي تنوق إلى تملكه والسيطرة عليه الطبقة السائدة ، في عمليات صراعها مع الطبقات المضادة لها .

وتلخيصاً - بناء على ما سبق - نستنتج الأطروحات الأساسية التالية بشأن الأيديولوجيا :

١ - إن دراسة الأيديولوجيا بشكل نظري تبقى ناقصة ، ما لم تدرس في شكل من أشكالها المجددة ، داخل مجتمع محدد تاريخياً ؛ ففي تلك اللحظة تظهر أيديولوجيات ، لا أيديولوجيا واحدة ، نتيجة لانقسام المجتمع إلى طبقات ، وظهور تشكيلات أيديولوجية ملموسة ومحددة نتيجة لذلك .

٢ - إن البنية الأيديولوجية في كل تشكيلة اجتماعية محددة تتألف من سلسلة من الأيديولوجيات ، بينها أيديولوجيا مسيطرة ، تعبر عن الطبقة المسيطرة وعلاقاتها الوهمية مع علاقاتها الحقيقية بشروط وجودها العيانية الملموسة ، وظروف وجود أعدائها الطبقيين .

٣ - إن الأيديولوجيا المسيطرة تقوم بوظيفة الحفاظ على سلطة الطبقة المسيطرة ؛ وهذا بإعادة إنتاج العلاقات الإنتاجية اللازمة والضرورية لها ؛ فوظيفتها مزدوجة داخل الطبقة المسيطرة ومن أجل حلفائها ، حيث تقوم بتكوين الدور والمكانة والوظيفة التاريخية على أساس تكوين مصالح الطبقة المسيطرة بوصفها «قيماً كونية» أخلاقية وجمالية وفلسفية ، وتبريرها والنضال في سبيل إدماج العناصر الخارجة عنها والمناوئة لها فيها ، سواء عن طريق احتوائها ، أو عن طريق تمويه التناقضات وتدميرها بينها وبين أعدائها^(١٠) .

٤ - إن الأيديولوجيا المسيطرة تقدم نفسها للطبقات المسيطر عليها بوصفها قيماً كونية تخدم المصلحة العامة ، ومن ثم تدفع هذه الطبقات إلى السير وفق مبادئها والدفاع عن «النظام الأخلاقي» - السياسي - الفكري - الفلسفي السائد بوصفه نظاماً للمجتمع بكل فئاته . هذا التقديم يتم في عدة اتجاهات ؛ منها أن الأيديولوجيا المسيطرة تقدم نفسها بوصفها نسقاً علمياً كفناً وقادراً على تفسير كل الظواهر ، وإيجاد أجوبة عنها . . حتى الظواهر التي تطرح وجود الطبقة التي أفرزتها طرحاً يتطلب إعادة النظر في وجودها نفسها ؛ وهذا إما بتجميع السؤال أو تضليله أو تحريفه ، أو الانحراف باتجاهه ومراميه .

إن عملية الكتابة ، أو إنتاج النصوص الأدبية ، يحكمها منطق خاص هو أشبه بالقانون . الكتابة هي عملية تحويل للغة وتشكيلها ، أى نقلها من وضع المادة الدالة إلى وضع تنتظم فيه من جديد داخل نص أدبي ، ينتج شكلا جديدا ونوعا جديدا من الدلالات . والأدب أشبه بعامل ورشة أو جرّفي يحول مواد وتقنياته لينتج - حصيلة لتجربته وعمله ويحسه - نتاجا أصيلا ، فكما يتحول ويركب الموسيقى المبلوديات والأنغام ، وكما يمزج الرسام الألوان والظلال ، يقوم الكاتب بتحويل اللغة ويدخل في سياق « عملية إعادة إنتاج للمعنى واللغة » . بهذا المنظور يعد الأدب إعادة إنتاج ذات خصوصية للأيدولوجيا ، وليس إنتاجا لها ؛ لأنها موجودة قبله ، ولأنه أحد خطاباتها . ويدو الأدب كأنه « عامل » في « ورشة » لإنتاج « النصوص » ، يراكم تجربة الأجيال السابقة في فكره وبين يديه ، وينطلق منها نحو آفاق جديدة .

تقوم الكتابة الأدبية ومجمل أشكالها بتنظيم الأيدولوجيا ووضعها في شكل جديد هو النص الأدبي . وهذا الأخير يعد « أيدولوجيا أدبية » ، تمشي على رجلها ، وتتجول في الأسواق ، وتقيم علاقات اجتماعية ، وتمارس الحب والقتل والصراع ... الخ .

إن كشف العلاقة الأدب / الأيدولوجيا وفهمها - إذن - متعلق أساسا برؤية هذه العلاقة وفق ثلاث أطروحات ، هي :

١ - النص الأدبي هو كتابة تنظم الأيدولوجيا و « تبينها » ، أى تعطيها بنية وشكلا ينتج دلالات جديدة ومتميزة ، تختلف في كل نص ، وتبدو جديدة وأصيلة ، بحيث إن كل نص يحمل تجربته الخاصة ودلالاته المتميزة ، أى شكله ومضمونه .

٢ - يقوم النص الأدبي بتحويل الأيدولوجيا وتصويرها ؛ الأمر الذي يسمح باكتشافها وإعادة تكوينها بوصفها أيدولوجيا عامة ، قائمة في عصر أو مجتمع معين . إن النص يفضح كاتبه ويعبره ، ويجعل واضحا ما يخفيه من انعكاسات فكرية ورؤى ؛ عندها تصبح الأيدولوجيا التي يحملها صريحة في قولها ، برغم أن وجودها في النص وجود مضمّر ومخفي في أثواب والبسة وأشكال وصور وملامح ... لا حصر لها .

٣ - يتضمن العمل الأدبي عناصر معرفة للواقع ؛ فهو « انعكاس عارف » ، وتمثل فني جمالي لظواهره وأشخاصه وعلاقاته وأحاسيسه ومخفياته . إن هذه المعرفة تختلف عن المعرفة العلمية بالمفهوم الدقيق للكلمة ، نظرا لاختلاف اقتراب العلم والأدب من الواقع ، وطريقة تمثيلها له .

على هذا الأساس ، يمكن - الآن - دراسة الأيدولوجيات الأدبية التي ينتجها شكل خاص من الأدب هو الرواية وتحليلها ؛ فما معنى العلاقة : الأيدولوجيا / الرواية ؟

٥ - الرواية : نظرات سوسيولوجية .

يرى التحليل السوسيولوجي في الرواية شكلا أدبيا أنتجته البورجوازية الأوروبية خلال صعودها الثوري ؛ فقد امتاز صعود الطبقة البورجوازية ، وانتصار نمط الإنتاج الرأسمالي في التشكيلات الاجتماعية الأوروبية ، بانتقال الفرد من مواجهة واضحة لقوى ملموسة كالإقطاع ، والكنيسة ، وعلاقات القنانة الاجتماعية ، إلى

الممارسة الأدبية أو تسكت عنها ، وتحل محل الأيدولوجي الاقتصادي ، ومحل الأدب الأيدولوجي ، فيبدو الأدب ممارسة أيدولوجية صرفا ، غير مشروطة بتناقضاتها ، ومن ثم يتعد عن الفهم العلمي الذي يكشف علاقاته المعقدة والمتناقضة مع الأيدولوجيا ، ومن ثم مع الطبقات وصراعاتها والتاريخ والمجتمع^(١١) .

النزعة الإرادية والأدب .

ترى هذه النزعة الأدب بوصفه كلية تعبيرية شفافة ، تبدأ من الحقيقة ، وتنتهي إليها ، دون أن تعرف التناقض ، لا في بنيتها الداخلية ، ولا في آثارها الأيدولوجية ؛ فالكاتب هو سيد النص ، هو الذات التي تسيطر على موضوعها ، ولا تخضع في عملية ممارستها للكاتب لأية شروط خارجية اجتماعية أو أيدولوجية . الدورة إذن مغلقة . إن الأدب ينطلق من الحقيقة ليعيد إنتاجها مرة ثانية بدون تناقض ولا معاناة بين الذات والموضوع ، أو الشكل والمضمون .

٤ - الأدب إنتاج أيدولوجي وواقع مادي ، يتحدد بالمجموع التاريخي للممارسات الاجتماعية .

تجاوزا للمنهج المثالي ، ولهاتين النزعتين ، نؤكد ضرورة دراسة « الإنتاج الأدبي » في كل مستوياته ، بوصفه ناتجا معقدا لتناقضات التاريخ والمرحلة التي أنتج فيها . فالأدب ليس مضمونا أيدولوجيا له شكل أدبي جمالي ، أو بناء معينا للأيدولوجيا العامة ، أو نسقا لغويا يعيد إنتاجها ، أو كتابة شفافة واضحة للرؤية الأيدولوجية للكاتب . إن الأدب والتاريخ والزمن والعلاقات الاجتماعية تشكل جميعا وحدة متناقضة وديناميكية معقدة ، ذلك بأن علاقة الأدب الموضوعية بالأيدولوجيا تظهر في كونه خطابا أنتج تحت تأثيرها ، وفي كونه هو الآخر ينتج آثارا أيدولوجية ، لذا فالأيدولوجيا العامة تبدو مضمرة ومخفية في النص الذي تكشفه القراءة ، وتكشف من ثم أيدولوجيته لتصبح صريحة .

صحيح أن الأدب ينتج أيدولوجيا . ولكن هذه هي أيدولوجيا نصوصه ، أو ما يسمى « الأيدولوجيا الأدبية » ؛ ففي عملية النص ، أى تشكيل العمل الأدبي ، هناك سيورة تحويل وتشكيل و « تكوين » وتشويه للمواد الأولية الأدبية التي وضعها تاريخ الأشكال الأدبية أمام الكاتب ، من فنيات الكتابة واتجاهاتها وأساليبها وطرقها ، كما أن الكاتب في لحظات كتابته لنصوصه يجد أمامه تجربته الحياتية بأبعادها النفسية والاجتماعية ، والأيدولوجيا التي يتبناها ، ومجمل الأيدولوجيات القائمة في مجتمعه وعصره ، وأشكال انعكاساتها في ذهنه ، وفي أذهان الناس الذين يحيا معهم :

« في هذا العمل لا يلعب الكاتب دور المبدع المطلق ، كما أنه لا يلعب في الوقت ذاته دور حامل عارض تتجلى فيه ومن خلاله قوة إلهام مبهم لفترة تاريخية ، أو لطبقة اجتماعية معينة ، لكنه عامل مادي قائم في مكان وسيط ، في شروط لم يخلقها هو ، ولا يستطيع السيطرة عليها . وهو في هذه الشروط يقوم بإعادة تجربته وأيدولوجيته في شكل متميز يسمى العمل الأدبي »^(١٢) .

بالنسبة لإنجلز يتطلب الأدب الروائي الصحيح كتابة تحمل عبر صورها الجزئيات والتمثيلات والصور والتشخيصات الحقيقية للطبائع النموذجية في الأوضاع النموذجية ، على أساس تجسيد الاتجاهات العامة النموذجية التي تحكم ممارسات الناس واللوان نشاطهم في أوضاع اجتماعية تاريخية نموذجية . فعملية التنميط هذه أو النمذجة تستطيع حقا تقديم العناصر الأساسية للمرحلة التاريخية التي يعيشها هؤلاء الناس ، وطبيعة القوى الاجتماعية وحركة صراعاتها في المجتمع .

وقد أكد « إنجلز » في معرض حديثه عن مؤلفات الكاتبة الاشتراكية « هاركس » ، التي كتبت روايات واقعية حول العائلات والطبقة العاملة الإنجليزية ، أن الشخصيات يجب أن تكون نمطية نموذجية ، وفردية - ذات خصوصية في آن واحد . قد يبدو هذا تناقضا في الظاهر ، ولكن الفهم الصحيح للعلاقة التي يطرحها إنجلز ، أي النموذجي/الخصوصي ، يهدف إلى معرفة ما إذا كانت المؤلفات رسمت بشكل وفي العلاقات الواقعية بين الناس ، وكيف هدمت الأوهام الموضوعية والمتفق عليها اجتماعيا حول طبيعة هذه العلاقات ، أي كيفية تهديمها للرؤية المشاعة والمسيطر في المجتمع عن هذه العلاقات . إن المهمة تقتضي إذن تشويه الأيديولوجيا وإعادة بنائها بوصفها مهمة فنية وجمالية يقوم بها الروائي . وتهديم « الأيديولوجيا » المنتشرة والمذاعة وسط الناس وفي أذهانهم ووعيهم يعني معرفة القوى الكامنة في بنية العلاقات الإنتاجية والاجتماعية والمصالح المتضاربة في المجتمع ، التي تعمل غالبا في ذهن الفرد بدون وعي منه ، وتقوده أحيانا إلى أعمال وممارسات لا يعيها .

ويقوم « لينين » - في مقالاته عن الروائي والكاتب الروسي ليون تولستوى - بتقديم عناصر سوسيولوجية للأدب والرواية . فانطلاقا من الكتابات التي تركها تولستوى في شكل نصوص أدبية وروائية ، يهدف لينين إلى إظهار التناقضات في حركة إبداع تولستوى للمجتمع الفلاحى الروسى ولروسيا القيصرية قبل ثورة ١٩٠٥ ؛ وهذا ببيان أن مؤلفات هذا الكاتب هي :

« مكان تجمع أيديولوجيات طبقات اجتماعية متصارعة ، أو عناصر أيديولوجيات هذه الطبقات » .

ويقوم لينين بتنظيم اقترابه من النتاج الروائي والأدب لتولستوى في مراحل منهجية هي :

- الوضعية التاريخية لمؤلفات تولستوى ؛ وتقتضى القيام بضبط السياق التاريخي - الاجتماعي الذي تكون فيه الكاتب بوصفه روائيا ؛ فمن طريق بناء المرحلة التاريخية التي حددت نشاط هذا الكاتب وممارسته يستطيع المرء نزع الوهم السائد حول تولستوى ومؤلفاته بوصفه رجلا أسطوريا - فوق تاريخي ، لا يرتبط بأية ظروف محددة تاريخيا . إن تحديد الحقبة التي نشط فيها الأديب في المنظور اللينيني تكتسب أهمية قصوى ، نظرا لأنها تكشف في النهاية الواقع التاريخي الذي أعاد بناء هذا الكاتب ، وطبيعة السمات والظواهر العامة التي أدارت حركة المجتمع خلاله ، ومن ورائه الطبقات الاجتماعية المتصارعة فيه .

يقول لينين :

« إن تولستوى إذ يعود بصورة رئيسية إلى الحقبة الواقعة بين ١٨٦١ و ١٩٠٤ ، قد جسد في مؤلفاته ،

مواجهة قوى مجردة ، صنية ، متشعبة ، كالعلاقات الاجتماعية الرأسمالية ، والسلعة ، والقيم الاستهلاكية ، وبجمل العلاقات الاجتماعية المعقدة والمتنوعة وغير المفهومة ، التي تربطه بالنظام السائد .

داخل هذا السياق الاجتماعي - التاريخي وجد الإنسان نفسه يواجه قوى مجردة ، من المحال أن تتولد عن الصدام معها معارك قابلة للتصوير الحسى ، كما أن الواقع اليومي - الحياتي الذي يقوّل حياة الفرد والطبقة الاجتماعية ، هو واقع غث ومتنوع وهابط ومتدهور ، يصعب معه تطور الطابع الإنساني والروحي والشعري ، نظرا لسيادة القيم التبادلية ، وتحول الفرد إلى سلعة ، وتنجير القيم والفن والجمال والعلاقات الإنسانية . إن التسمي والسمو الشعري للإنسان قد سقط تحت هدير وسائل الإنتاج التي تملكها فرديا الطبقة البورجوازية ، وتحت لا معقولة التقسيم الرأسمالي للعمل والعلاقات الاجتماعية وظاهراتها وأشكال تجلياتها . إن هذا التقسيم يعنى انقسام الشخصية الإنسانية إلى عالم داخلي وعالم خارجي ؛ فهو يدمر تلك الوحدة البدائية للرابطة العشيرية بوصفها مضمونا وشكلا لوحدة الفرد والمجتمع ، ويحول شكل التعبير عن هذه الوحدة المجسد في الشعر الملحمي - الهومييري ليصبح مرحلة لنشاط الإنسان الحر المستقل السائد ، أو رحلة للطفولة والبطولة البشرية ، التي وجدت شكلها في الملحمة الشعرية وكفاح المجتمع الحيوي الموحد للفرد والجماعة والطبقة

إن تحول روح الإنسان والفرد من التعبير الشعري الملحمي الحماسي الفروسي عن نفسها ، إلى نثر متفتت يصور الشخصيات الإنسانية في كفاحها وصراعها وسقوطها وتدهورها ، أدى إلى خلق شكل أدبي جديد هو الرواية بوصفها ملحمة جديدة للبورجوازية^(١٣) .

قادت الدراسات التطبيقية للمؤلفات الأدبية منظرين كثيرين إلى تنمية أفكار حول المسار السوسيوثقافي للرواية ، والظروف والشروط الاجتماعية التي أعطتها شكلها . وهكذا كانت مهمة الروائي في نظر الروائيين فيلدينج وبلزاك هي « تأريخ الحياة الخاصة » ، على أساس الصدق في تصوير السمات الأساسية والحاسمة في المجتمع البورجوازي ، وتجاوز رداءة الحياة اليومية الاجتماعية للبورجوازية ووضاعتها وبؤسها ، بتصوير الشخصيات النموذجية ، وتسليط الضوء على المواقف التي تعبر عن التناقضات الفردية والاجتماعية والروحية بتوتر وعنفوان . وإذا كان بلزاك يعنى أن يكون « سكرتير المجتمع الفرنسي » فإن شهادة ف . إنجلز عنه تؤكد أنه نجح في مهمته فنيا وجماليا :

« في الكوميديا الإنسانية . . . يعطينا بلزاك التاريخ الواقعي والأكثر روعة للمجتمع الفرنسي ، خصوصا المجتمع والعالم الباريسي ؛ فهو يمسح كل تاريخ المجتمع الفرنسي ، حيث استطعت أن أعلم - حتى فيما يتعلق بالجزئيات الاقتصادية (مثل إعادة توزيع الملكية الواقعية والشخصية بعد الثورة) - أكثر من أي كتاب أو كتب للمؤرخين والاقتصاديين والإحصائيين المحترفين في مجموعهم »^(١٤) .

بما هو فنان ومفكر وواعظ ، ببرز مدهش سمات الأصالة التاريخية التي تميز الثورة الروسية الأولى بأكملها ، بما فيها من قوة وضعف (١٥) .

— تناقضات تولستوى بوصفه كاتباً وروائياً ، التي يمكن تكوينها وتبيانها عن طريق دراسة التناقضات الداخلية لمؤلفاته ، والعلاقات الجدلية الضمنية التي تحكمها ، نظراً لأن مادتها ، الواقع التاريخي ، مادة مفعمة بالتناقضات . العكس الذي قام به هذا الكاتب هو عكس لحقبة تاريخية متناقضة ؛ الأمر الذي دفع لينين إلى إحصاء التناقضات وترقيمها ، وتحديد مكانها عبر مجموع مؤلفاته . يقول « كلود بريغوست » معلقاً على نقد لينين لتولستوى :

« ما هو مهم بالنسبة للينين (في معرض نقده لتولستوى) هو كون المؤلف الأدبي يعكس مظاهر معينة أساسية للعمليات التي تجري في الواقع ، ويحاول الاندماج فيه » (١٦) .

وتأسيساً على هاتين المرحلتين المنهجيتين المهمتين ، وانطلاقاً منها ، يصل الناقد أو الباحث لعلاقة الرواية بالواقع والأيدولوجيا ، إلى فهم مؤلفات أي كاتب وتقومها بالنظر إلى مجموع علاقاته بالواقع التاريخي وتناقضاته ، وبالأيدولوجيات القائمة في ذلك الواقع ، وطريقة عكسه لها ، وبيان الموقف والجهود النقدي الذي تحمله إلى القراء حول المجتمع والظواهر الأساسية القائمة فيه .

ويلخص « ج . ميشال بالمى » المنطق اللينيني في تدخلاته حول مسائل الإنتاج الأدبي والفني في المقدمة التي كتبها لأعمال لينين « حول الأدب والفن » :

« كيف تساءل لينين حول أدب ما قبل الثورة الروسية ؟ وما التقديرات التي قدمها بشأن قوة النقد الاجتماعي القائمة فيها ؟ ومن الكتاب والأدباء الذين مثلوا في مؤلفاتهم التعبير الكافي عن تناقضات المجتمع الروسى ؟ » (١٧) .

إن ربط مؤلفات تولستوى مع حركة النقد السياسي والأيدولوجي التي أدارت الممارسات الثقافية للإنتلجنسيا الروسية ، تبدو في منظور لينين تحليلاً لموقع أدب هذا الكاتب في إطار الحركة العامة لنضال البروليتاريا الروسية والفلاحين والمثقفين الثوريين والديمقراطيين ضد الاستغلال الإقطاعي والاستعباد الرأسمالي ، كما أن منطقية الربط بين الإنتاج الأدبي والروائي للمجتمع والأيدولوجيا تضع عنصراً منهجياً أساسياً ، هو علاقة الأدب بما هو تعبير جمالي — أيدولوجي بالتناقضات والصراعات الاجتماعية والوطنية التي تحدث في المجتمعات ، ومدى قدرة الأدب والرواية على عكس هذه التناقضات وإعادة إنتاجها ؛ الذي يؤكد ارتباط الأديب بكلية العلاقات الاجتماعية وانعكاساتها وظواهرها .

ومن جهة أخرى يؤكد جان تيبودو — وهو يحاول تحليل إسهامات المنظر الماركسي الإيطالي « أنطونيو جرامشي » في قضايا الأدب والفن وأشكالها من رواية ومسرح . . الخ — أن هذا المفكر قدم آراءه في سياق موحد ، هو كتاباته عن السياسة والبنيات الفوقية ومشكلية الثورة ، فلا يمكن فصلها عن لحظات تفكيره ، ومضامينه ، وإطاره

النظري الذي تدبره وتبين عليه مسائل الثورة بمفهوم فلسفة الممارسة التطبيقية . فمثلاً دراسته للمسرحي الإيطالي « براندلو » وللنقاد الإيطاليين ، نشطتها منهجية تهدف إلى كشف مواقف هؤلاء الكتاب من ألوان النضال الثقافي ، التي عرفها المجتمع الإيطالي ، وتحديد رؤيتهم للكون وأيدولوجياتهم ، وتحاول بحث مدى ارتباط هذه المواقف وتلك الرؤى بالقاعدة الاجتماعية — الطبقة الفلاحية الإيطالية . ما يهم جرامشي في الكتابات المسرحية لبراندلو ، لا يقف عند الدراسات النظرية للنصوص في حد ذاتها ، بل موقعها وموقع كاتبها في إطار المشروع السياسي العام الذي يهم جرامشي : تحقيق الربط العضوي في « كتلة تاريخية » للقاعدة الفلاحية للجنوب الإيطالي مع الطليعة البروليتارية للشمال الإيطالي المصنع بواسطة المثقفين . فالإنتاج الثقافي والأدبي في أشكاله المتنوعة يلعب دوره ووظيفته كأنه « أسمنت » يوحد ويلحم الطبقات الثورية ويربطها عضوياً وأيدولوجياً لتحقيق مهمة تاريخية هي الثورة . إن جرامشي يبنى تحليلاته للأدب وأشكاله وعلاقاته بالمجتمع والأيدولوجيا بوصفها إشكالية تقتضي تكوين نظرية للمثقفين والبنيات السياسية والأيدولوجية ، بعيداً عن التفسير « الاقتصادي » الذي يعد في نظره « لها خفياً » بالمعنى الرديء للكلمة ، وقريباً من أطروحة الاستقلال النسبي للأدب والفن عن الاقتصاد ، نظراً لوجود المثقفين وأصنافهم بوصفهم واسطة فعالة ودينامكية بين الوعي والطبقات الاجتماعية ، تحكم الوعي الاجتماعي والطبقي وتلحم الطبقات معه (١٨) .

ومن الناحية المنهجية يحدد جرامشي سمات النقد العلمي للمؤلفات الأدبية في أشكالها كافة ، انطلاقاً من دراسته للناقد الإيطالي « دوسانكيس » يقول :

« نقد دوسانكيس هو نقد مناضل ، لا يتم بطريقة باردة ، جمالية ؛ فهو نقد مرحلة من مراحل النضال الثقافية ؛ من التعارضات بين تصورات الحياة المتعارضة لتحاليل المضمون ومعايير « بنيتة » المؤلفات ، أي الانسجامية المنطقية والتاريخية الراهنة لكتلة المشاعر المقدمة بطريقة فنية ، كل هذا مربوط بذلك النضال الثقافي » (١٩) .

فالنشاط النقدي يجب أن يكون ذا طابع ثقافي ؛ أي عليه أن يقوم بعملية نقد مختلف الاتجاهات والتصورات في الحياة التي تموج بين القراء والجمهور ، وتحلل طبيعة نجاحها أو إخفاقها لديهم ، ولدى الناس والناشرين وأجهزة الدولة الثقافية والأيدولوجية وأسباب ذلك ، بهدف الوصول إلى معرفة الطابع أو الاتجاه الذي تريده الدولة ، ومن ورائها الطبقة أو الكتلة التاريخية المسيطرة ، وتريد إعطاءه للأدب ولجمال أنواع الثقافة .

أما جورج لوكاتش ، المنظر الهنغاري ، فإنه يأخذ التقاليد المنهجية نفسها ليحاول تكوين سوسيولوجية ماركسية للأدب والرواية ، تستوعب العلاقات المعقدة بين الأدب والرواية والأيدولوجيا والمجتمع . فالمنهج الذي يستعمله لوكاتش في دراسته للأدباء يتكىء على أطروحة مركزية هي : أن أي مؤلف أدبي أو روائي لا يظهر من العدم ، بل تفرزه ظروف تاريخية — سوسيولوجية ملموسة ؛ فلا بد إذن لفهم هذا العمل من دراسة الحقبة التاريخية التي شكلت السياق

الرومانسية ، والهروب من الواقع إلى عوالم شعرية ملكوتية حيوانية ، بدون رؤية إمكانية تجاوز التناقضات الغامضة ، نتيجة لعدم ظهور البروليتاريا بوصفها قوة مستقلة سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وأيديولوجيا ، تملك مشروعا جديدا للمجتمع البشري .

إن الأبول الأيديولوجي للبورجوازية ، ودخول الطبقة العاملة إلى خشبة المسرح الاجتماعي - السياسي الذي تجسد في الحرب الأهلية الفرنسية ١٨٤٨ ، وكومونة باريس ١٨٧١ ، وارتفاع حدة النقد السياسي - الأيديولوجي بظهور الماركسية والفوضوية ، والجمالي - الأدبي بظهور المدرسة الطبيعية والواقعية النقدية في الرواية (إميل زولا في روايته « جرمينال » مثلا) ، تعبيرا عن وجود قوى بديلة وثورية مناضلة ضد الانحطاط البورجوازي للحياة الإنسانية والعلاقات الاجتماعية ، وقبح الأدب وردائه تحت تأثير قيم التجارة والسلعة ، والتجبر المنسق لكل أشكال الحياة وظواهرها في المجتمع الرأسمالي . إن سيادة البروليتاريا وانتصارها في ثورة أكتوبر السوفياتية أدى إلى ظهور الواقعية الاشتراكية في الرواية والأدب ، تعبيرا عن المجتمع الاشتراكي الجديد المتجاوز للتناقضات الحادة والتناحرية بين البشر والفرد والمجتمع ، وإعادة تكوين الروح الملحمية الجديدة ، الموحدة للفرد والجماعة والمجتمع (أعمال مكسيم جوركي وشولوخوف .. مثلا) (٢٢) .

وتأسيسا على هذه الأفكار التي تقترب من الرواية بوسولوجيا ، وتدرس العلاقة : الرواية / الأيديولوجيا في ارتباطها الموضوعي بتطور المجتمعات وأشكال العلاقات الاجتماعية والطبقية السائدة والقائمة فيها ، تبقى هذه العلاقة ناقصة التحليل إذا لم تحلل داخليا . إن النص الروائي يرتبط بالنص الكبير للأيديولوجيا وأشكال العلاقات الإنسانية والاجتماعية في بنيتها الداخلية ؛ وحده هذا يستطيع مَفْصَلة التحليل الخارجي لهذه العلاقة مع التحليل الداخلي لها . إذن لابد من تحليل لغوي - دلالي لهذا الشكل الأدبي : الرواية .

٦ - الرواية : محاولة تحليل لغوي - دلالي .

٦-١ : الرواية نتاج عملية تملك / تدمير / تشكيل .

إذا كان التحليل السوسولوجي يرى الرواية ويدرسها في السياق التاريخي السوسولوجي لإنتاجها ، فإن التحليل اللغوي - الدلالي يحاول دراسة مسار إنتاج الروائي للرواية ولحظات « وضعه » لها . وتبدو الرواية ممارسة لغوية موجهة وذات دلالات ؛ فهي ممارسة في « الدال » ، أي اللغة ؛ وإعادة صياغة ذات خصوصية لها ، يمكن أن تنجز وفق أنماط مختلفة من الكتابات ؛ من كتابة واقعية إلى كتابة رومانسية ، إلى خيالية فنتازية .. الخ .

إن اختيار نمط كتابة معينة له دلالات . يقول رولان بارت :

« إن الشكل الذي يختاره الكاتب ، أو « الكتابة » التي يختارها ترتبط وتناسب مع اختياره للجو والممارس والموقع الاجتماعي الذي يريد له خطابه وحديثه ولغته » (١٨) .

فأمام المادة « الأولية » ، الأدبية والشكلية ، التي وضعها تاريخ الأدب ونتاجه وأشكاله أمامه ، وقبالة الوسائل والتقنيات الجمالية

التاريخي لإنتاجه بما هو نص ، وفهم العلاقات الاجتماعية التي عاجلها ، والتي سادت في تلك الحقبة (٢٠) . إن الإنتاج الأدبي والأيديولوجي جزء لا يتجزأ من العملية الإنتاجية الاجتماعية الكلية ؛ ونظرا لكونه كذلك فإن التساؤل عن مضمون المؤلفات الأدبية الذي يعنى اللحظة المركزية في التحليل السوسولوجي للإنتاج الأدبي يهدف إلى تحديد شبكة القوى الاجتماعية والطبقات التي تمجدها الشخصيات الروائية والقصصية ، والعلاقات الاجتماعية التي تمطتها .

يقول أمير إسكندر في مقدمة الطبعة العربية لكتاب جورج لوكاتش « دراسات في الواقعية الأوربية » :

« إن المنهج الذي يطبقه جورج لوكاتش في دراسته لتولستوى بسيط للغاية ؛ إنه يشتمل في البداية على امتحان يجريه بحرص للأسس الاجتماعية الحقيقية التي قام عليها وجود تولستوى ، والقوى الاجتماعية الحقيقية التي تطورت تحت تأثيرها الشخصية الإنسانية والأدبية لهذا الموقف . ثم يقدم العنصر الثاني وهو سؤال ، ماذا تقدم أعمال تولستوى ؟ ما هو مضمونها الروحي والعقل الحقيقي ؟ ثم كيف ناضل الكاتب أخيرا حتى يجد التعبير الملائم عن هذه المضامين في صياغاته لأشكال الجمالية التي أبدعها ؟ » (٢١) .

وستعمل لوكاتش للقيام بهذا التحليل النظرية الماركسية في دراسة المجتمع ، أي المادة التاريخية ، مفصلا عناصرها المنهجية ، مع تحليل المضمون والشكل الأدبي على أساس تحقيق تاريخي لتطور الشكل الروائي ومجمل الأشكال الأدبية الأخرى ، ضمن سياقات تاريخية - سوسولوجية محددة .

إن مسار الرواية وتطورها بما هي شكل أدبي ، يمكن تحقيقها على أساس التوازيات بين ولادة البورجوازية ونموها وسيادتها ، وولادة الرواية وتطورها ونموها بوصفها ملحمة جديدة للعصر الرأسمالي .. فمن نضال كبار الروائيين أمثال « رابليه » و« سرفانتس » ضد الاستعباد القروسطي الذي صعب صعود البورجوازية وقيمها وتصوراتها ، وتجسد في شكل « الواقعية الفنتازية » ، إلى مرحلة اقتحام الواقع روائيا ، وتفصيل السرد ، والغناء الطابع الفنتازي الغريب للأحداث والشخصيات ، وتدقيق تصوير الحياة اليومية الاجتماعية وتناقضاتها وآلامها ، الذي تزامن مع التراكم الرأسمالي البدائي وسيادة البورجوازية اقتصاديا وظهورها في شخصيات وقوى اجتماعية واقتصادية نشيطة ، كأرباب العمل ومديري الإنتاج في روايات بلزاك وفلوبير وتولستوى وغيرهم ، بوصفها روايات مكافحة من أجل تبرير الحياة الجديدة والقيم الفردية ، برغم مايصاحبها من احتجاج على تدهور الحياة الإنسانية واغترابها ، وانتهاء الأوهام البطولية للأيديولوجيا البورجوازية بما هي أيديولوجية طبقية خاصة ، لا تعبر في الممارسة العملية سوى عن مصالح الطبقة الوسطى ورؤاها . إن انتهاء هذه الأوهام البطولية للبورجوازية أيديولوجيا - كما يعبر ماركس - أدى إلى ظهور التناقضات الإنسانية والاجتماعية وتفاقمها ، وولادة الرد الأدبي والجمالي الذي تجسد في النزعة

- من حيث الطابع ، إما نظرية أو تطبيقية .
- من حيث الخطاب ، إما علمية أو أيديولوجية أو معرفية .
- من حيث النوع ، بوصفها نصوصاً أدبية خيالية .

إن وجود هذا الجهاز الأدبي الضروري لكل تشكيل روائي ، ولكل تجسيد للمشروع الأدبي الذي يريده الكاتب ، يعني أن عناصر الدلالات التي تنتج من توليف انسجامية المضمون أمضى يريده لخطابه وتحقيقه ، قائمة قبلها في نصوص الآخرين^(٢٤) . قبالة هذا التراث « المخدم » ، وأمام هذه المادة الاجتماعية « نصف المصنعة » ، ما ردود فعل الكاتب ؟ إن طريقة تلقى الكاتب لهذه النصوص ، وغط هضمه لها ، هي التي تحدد عملية بنائه وتشكيله لنصه الروائي ، وجهده في صياغة « تعبير عن الواقع العميق في حقيقته العميقة ، لأجل تحقيق مرئية مظاهره وتوجاته عبر وجوه حية محكمة ومنظمة ، وعبر نشر « حكاية مختارة » وطبها^(٢٥) .

وتتم هذه العملية الملموسة الشاملة للتمثل والتملك والتدمير والتشكيل والتصوير الروائي في سياق عام ، هو الذي يعطى للإنتاج الأدبي طابعه وخصائصه ومبرراته ، بوصفه إجابة اجتماعية عامة عن مشيرات ومشكلات طرحها المجتمع والتاريخ . فالأدب والرواية كلمة أو خطاب أيديولوجي - اجتماعي ملتزم بمشكلة عامة للحركة والتأثير في المجتمع ومن أجله . وهو بوصفه كذلك ، أي خطاباً اجتماعياً ورسالة أيديولوجية ، ينتج في شكله ومضمونه إلى متلق أو مخاطب اجتماعي هو الجمهور القاريء :

« ككل كلمة ، يعد المؤلف الأدبي متجذراً في سياقه بطريقة مزدوجة : بوصفه إجابة اجتماعية عامة عن مجموعة مشيرات ودوافع ما ، وبوصفه موجهاً إلى مخاطب اجتماعي معين »^(٢٦) .

٦-٢ : التصوير الأيديولوجي وإنتاج النصوص/النص الروائي .

إذا كان صحيحاً أن الأدب في مختلف أشكاله هو أحد الحقول المهمة للأيديولوجيا وعملها ، نظراً لكونه يحول اللغة ويشكل انساقاً جديدة وأصيلة منها ، فإن اللغة بما هي مادة للأدب ، هي المكان الذي يستطيع كل واحد فيه تقديم نفسه ، والتعبير عن ذاته ، وتمثيل أدواره ، واختراع صور عن نفسه وعن الآخرين وعن العالم الذي يحيا فيه . ويرغم أن الممارسة الأدبية والكتابة هي ممارسة فردية ، تعكس إبداعية الكاتب وحساسيته وأصالته وطريقته في عكس العالم ومعرفته وتحسينه جمالياً ، فإن الأدب في النهاية محصلة نشاط اجتماعي معقد . يقول « لوسيان جولدمان » إن الأدب نتاج المجموعات الاجتماعية ، وإن الخالق الأساسي لكل أشكال الإنتاج والخلق الأدبي هو المجموعات والفئات والطبقات الاجتماعية ؛ فتجربة فرد واحد صغيرة جداً ، وأصغر من أن تستطيع إنتاج بنية جمالية ، أدبية أو ذهنية دالة . إن هذه الأخيرة ظاهرة اجتماعية وليست ظاهرة فردية ؛ فالتجربة الفردية قصيرة ومحدودة ، بحيث لا تستطيع خلق بنية ذهنية تكون نتيجة وعصيلة للنشاط المقترن والجماعي والمتفق عليه ، الذي يقوم به عدد لا بأس به من الأفراد ، يعيشون في وضعيات متماثلة ،

والأدبية وأنماط الكتابات ، يختار الكاتب شكلاً وكتابة معينة تحدده وتنبئ بموقعه الاجتماعي وموقفه الفكري ؛ فعندما يختار اتجاهها أدبياً وجمالياً معيناً ويلتزم به ، فإنه يتخذ موقفاً ضمناً ، ويصبح طرفاً في حركة تأثير أيديولوجية في المجتمع ومن أجله . إن تنوع الإبداعات والكتابات هو وضع موضوعي خارج عنه ، وعن ذاته ؛ فكل هذه الإمكانيات القائمة ، المنفصلة عنه ، التي لا يتحكم فيها وفي عمليات تكوينها ، تدفعه للاختيار .

إن استلهاهم الكتاب الجزائريين (محمد ديب مثلاً) لكتابات بلزاك الواقعية ، وعدم استلهاهم لكتابة ككتابة الروائي الأمريكي وليم فوكنر ، أمر له دلالة على مستوى الموقع أو المسار الاجتماعي الذي يريدونه لكتابتهم ، في ظرفية معينة من تطور الأدب والثقافة والمجتمع الجزائري . داخل هذا الوضع المادي الملموس ، وعلاقات إنتاج « النصوص » هذه ، تظهر الرواية بمثابة الإعداد والتوليف والتشكيل الذي تديره مبادئ وطرق متفق عليها عبر تطور الفن الروائي لعنصرين شكليين هما :

- موضوعات أدبية ؛ كالشخصيات والدسائس والعقد والاحبالات والأوصاف .. الخ .
- مؤثرات وأجواء ؛ كالتخييلات والدوافع والمثيرات والتشبهات والتهبثات .. الخ .

وفي عملية إنتاج « النص الروائي » نجد خطتين متفصلتين ديكالكتيكاً ، هما :

- ١ - لحظة تملك ، يقوم بها الكاتب لمواد شكلية وموضوعية ومفهومية ، قائمة على نحو قبلي ، ومتراكمة عبر التاريخ الأدبي ، كاللغة الأدبية ، والمذاهب الجمالية ، والتعبيرات الفنية ، وطرق الكتابات وأنماطها ، والتشكيل الأدبي الروائي ..

إن هذه اللحظة تدفع الكاتب لاستثمار هذه المواد القائمة قبله ، عن طريق ممارسة اختيارات شكلية وموضوعية عليها ، كأن يختار طريقة معينة ، أو نوعاً أدبياً معيناً ، أو موضوعاً محدداً ، أو مضموناً ، ويبني بذلك نظاماً جمالياً وفنياً خصوصياً ، يقول به وفيه كلمته .

- ٢ - لحظة تدمير ، تشويه/تشكيل ، يقوم فيها الكاتب بتدمير المواد الأدبية والتراث الجمالي الإبداعي الذي تملكه وتشويهها ؛ ومن شظاياه وعناصره المفككة يشكل ويبني نظاماً معيناً ، يؤدي إلى إحداث تغييرات أيديولوجية عن طريق التمثيل الروائي . وهذه التغييرات والتحويلات تكشف الموقف الأيديولوجي للروائي ، سواء كان هذا الموقف واعياً أو لا واعياً . إذن فمعرفة أيديولوجيا الكاتب لا تنسنى إلا بمعرفة « فعله » وممارسته الروائية الملموسة .

خلال عملية السرد الروائي التي يقوم بها الكاتب ترتبط كيفية القول بمضمونه ؛ فالشكل ليس وعاء للمضمون ، والمضمون ليس ما يملأ الشكل ؛ ذلك أن ديالكتيك العملية كلها ناتجة من أن وضعية الروائي في ممارسته الكتابة الروائية يقوم بمواجهة لنصوص الكتاب الآخرين ، ثم ينطلق لإنتاج نصه أو نصوصه ؛ فمن خلال الممارسة يجد الكاتب نفسه أمام نصوص الآخرين المكتوبة في النوع الأدبي نفسه ، أو في الكتابات الأخرى المتنوعة والمختلفة البناء والتشكيل :

- من حيث الزمن ، بوصفها نصوصاً قديمة تراثية ، أو جديدة معاصرة .

شيء صُنع وكُنْ؟ من يعطيه حقيقته؟ إن السؤال النقدي يجب أن يتعلق بالمادة «المخدومة»، والوسائل التي «صنعتها»^(٣٠).

تأخذ الرواية الواقع المفكر فيه، الذي مر على الوعي والإدراك، «نخلته» الأيديولوجيا، وتتكون في شكل نظام وانسجامية ووحدة متسقة. إن هذا الجهد الذي يقوم به الكاتب يرتبط بالطبيعة الأيديولوجية للفن. ذلك بأن النظام الذي يكونه المؤلف ليس انعكاسا لنظام أولنسق واقعي، بل انعكاسا لانعكاس هو الأيديولوجيا، ولكن في مسار غاية في التعقد.

ويعد الأدب انعكاسا يشمل تحويل انعكاسات أيديولوجية عن الواقع وتغييرها، وإعادة تركيبها وتشكيلها. وبهذا المعنى تصبح الرواية، وهي أحد أشكال الأدب، انعكاس الانعكاس، نظرا لأن الواقع ينعكس في الأيديولوجيا، والأيديولوجيا تتصور وتصبح حوادث ودسائس وأشخاصا ووجوها في نظام وبنية وخطاب أيديولوجي - أدبي هو الرواية.

وعن طريق التصوير الأدبي تصبح الأيديولوجية مرئية ومصورة «تمشي على رجلها»، غير واضحة ومختفية في الغضون والثنائيا، والوجوه والسحنات والتموجات؛ تبدو ضمنية وغير واضحة. إن الأيديولوجيا الأدبية تفضح الأيديولوجيا العامة وتشير إليها في أي مؤلف أدبي أو روائي كيفما كان نوعه^(٣١).

ويقترح ماشيري - لقراءة أي رواية قراءة علمية تستطيع التوصل إلى تكوين «المخفيات» الأيديولوجية لها - جدول قراءة، يمتحن الرواية ويفحص محتوياتها السردية والتصويرية:

— يجب أن يجمع جدول القراءة هذا كل المعلومات الممكنة، والمعارف الخاصة، التي جمعها الناقد أو الباحث عن الحقبة التاريخية التي كتبت فيها الرواية أو عالجتها، لاسيما التاريخ الأيديولوجي لها. وبصياغة أخرى، يجب تكوين الحقبة التاريخية الأيديولوجية التي كتبت فيها وعن الرواية موضع الدراسة.

— تكوين مشكلية الرواية أو السؤال الكبير لها، انطلاقا من جوابها نفسه؛ فما رآه المؤلف أو الرواية يرتبط بما لم يره في روايته نفسها. إن الهدف من هذا هو معرفة الأسباب التي تجعل من الرواية جوابا أيديولوجيا عن سؤال أو مشكلية لم تطرح بطريقة واضحة وعامة، ولكنها موجودة ومخفية في ثنايا الرواية وفي شكل الأيديولوجيا المصورة.

ومعرفة مشكلية الرواية أو سؤالها الكبير الأساسي تتطلب إعادة تركيب الضمني والمخفي في الرواية، وتبيان نوع النقاش الذي يجري. وهذا وحده يقود إلى معرفة «ضرورة» النص الروائي.

٦-٣: مشكلية الرواية وطرق تكوينها.

يمكن إنتاج السؤال الخاص، أو مشكلية أي مؤلف روائي، بطريقتين:

أ - معرفة الاختلال البنيوي الداخلي للمؤلف الروائي في عملية التصوير؛ فمن طريق التجسيم والتصوير تتغير الأيديولوجيا، ويوح الكاتب بحقيقته/كذبه، وتتحول الانعكاسات الأيديولوجية العامة

أي يكونون مجموعة اجتماعية، تعيش وبأسلوب مكثف، جملة من المشكلات، وتنطلق في البحث عن حل ذي دلالة لها^(٣٢).

إن فكرة - أطروحة جولدمان صحيحة بالقياس إلى كون الإنتاج الأدبي والروائي إنتاجا اجتماعيا، نظرا لأن الكاتب يملك/يحول مواد اجتماعية - جماعية، كاللغة والتقنيات الجمالية والمواد الشكلانية والصور والأفكار الضمنية الموزعة عبر التراث الأدبي... الخ. كل رواية تشير إلى المنتج، وإلى شبكة الارتباطات بينه وبين نتاجه والوسط الاجتماعي الأصلي، الذي كان الرحم الذي ولد منه؛ فكل عمل تخيلي - خيالي يرتبط موضوعيا بقاعدة اجتماعية مهما ارتدى من أقنعة ولبس من ثياب. يقول جولدمان:

«إن هناك علاقة بين الإبداع الأدبي والواقع الاجتماعي - التاريخي والخيال الأدبي القوي جدا»^(٣٣).

وعملية التملك هذه التي يقوم بها الكاتب تطرح سؤالا أساسيا وجوهريا، الإجابة عنه هي كشف تدخل الأيديولوجيا وعملها وتأثيرها في الرواية. السؤال هو:

ماذا هدم/شوه الروائي؟ وماذا بنى/شكّل الروائي بالمواد الاجتماعية - الأدبية التي استعملها؟ وبصيغة أخرى: ما التدمير/التشكيلات التي أحدثها الروائي في المادة/المواد الاجتماعية الأدبية التي استعملها في إنتاج روايته؟

في إنتاج الرواية يقوم الكاتب بعملية أساسية هي «التمثيل الأدبي»، ويكون مؤلفه على مستويين: مستوى علاقاته مع الواقع الأدبي (الوقائع والأحداث والموضوعات والوجوه الروائية)، ومستوى الواقع الاجتماعي المعكوس أيديولوجيا. يقول ب. ماشيري:

«إن المؤلف الروائي يتوحد ويتمفصل بوصفه نتاجا على مستويين؛ مستوى الوقائع (الحكاية) والموضوعات (الوجوه والشخصيات) الذي يكون نظاما، أو بالأحرى وهم نظام؛ ومستوى آخر هو كون المؤلف متمفصلا بالعلاقة مع الواقع الذي ينفصل عنه، نظرا لأن هذا الواقع ليس الواقع الطبيعي المعطى والتجريبي، بل ذلك الواقع الموضوع «المخدوم»، حيث يعيش الناس (الذين يكتبون والذين يقرأون) ويحيون. هذا الواقع هو أيديولوجيتهم»^(٣٤).

وتبعا لهذا يقوم الكاتب بتوحيد بيان أيديولوجي وبيان روائي والجمع بينهما. وفي هذا الجمع تتم ولادة الأيديولوجيا التصويرية، بحيث ينسجم التصوير الأدبي - الروائي مع الأيديولوجيا ويتداخلان إلى درجة يصعب معها فصلهما. إن النقد العلمي أو الدراسة التحليلية هي التي تستطيع القيام بهذا الفصل، عن طريق وضع «نموذج» يستطيع إنتاج النص انطلاقا من مجموع مكوناته الأيديولوجية والسردية. ذلك بأن النقد بالنسبة لماشيري يهدف إلى طرح السؤال الآتي:

«ما نمط الضرورة الذي يحكم المؤلف؟ من أي

العامية ، ومعرفة مدى وحدتها وتألفها معها على أساس أنها « تشتغل » وتعمل وتسير بالأساطير والرموز والصور والآليات نفسها ، برغم اختلافها من حيث الشكل والهوية والنوع وأسلوب الإنتاج وطريقة الوضع (٣٣) .

٦ - ٤ : الرواية بما هي خطبة تهدف إلى تحقيق وظيفة تطبيقية - اجتماعية

ككل إنتاج لغوي - دلالي ، نجد الرواية معناها وجدواها في مسار تبليغ وتوصيل يتكون من طرفين على الأقل . في عملية التبليغ الروائي والأدبي بصفة عامة ، هناك مؤلف يشكل ويبنى كلمة/رسالة ، ويوجهها/يرسلها إلى طرف ثان هو الجمهور/القراء ، والنجاح التجاري والجمالي لها يعد دليلاً على وصول الكلمة/الرسالة وبلوغها الهدف ، أي القراء .

إن التبليغ هو وسيلة الرواية لتحقيق وظيفتها الاجتماعية الملموسة . ويؤكد جان بول سارتر وظيفة التبادل في شبكة الإنتاج الأدبي ، ويبني عليها كل نظريته في التزام الأدب ، فإذا كانت الرواية تستخدم الكلمات فلأجل تبليغ شيء ما عن الواقع ولأجل تعريته ، أي تحويله وتغييره في نهاية التحليل .

عملياً ، تحيب الرواية عن حاجيات اجتماعية - أيديولوجية لجمهور قارئ محدد اجتماعياً وتاريخياً . فالكاتب يقوم بإنتاج كلمة ، تعد موضوع تبادل - خطابي موجه أساساً إلى القارئ ، ومبنى على أساس تنظيم عناصر سردية تصويرية بواسطة كلمة موجهة إلى الطرف الثاني في عملية التبليغ ، أي القارئ . وهذا الأخير يرتبط مع المؤلف بعلاقة تفهم ومساعدة عن طريق القراءة ، ويستطيع باستجابته للتوتر والتوجه المائل في النص/الرسالة إنجاح خطبة الروائي التي تتحكم ضمناً في المؤلف .

إذن ما الوظيفة الاجتماعية التطبيقية للممارسة اللغوية الدلالية الروائية ؟

ثمة رأيان :

رأى لوسيان جولدمان

تبدو أساطير لوسيان جولدمان في مقالته « سوسيولوجية الأدب : النظام ومشكلات المنهج » (٣٤) متعلقة أساساً بالمؤلفات الأدبية العظيمة فحسب ، أو قسم الإبداع الأدبي ؛ فهي وحدها تشكل ميدان الدراسة الإيجابية . ذلك أن « عيون الأدب » هذه لا ترتبط جوهرياً بالحياة الاجتماعية على مستوى المضمون ؛ أي أن السوسيولوجيا الأدبية « البنيوية الجينية » لا تهتم بمضمون قطاع الحياة الاجتماعية ومضمون الأدب بوصفه شكلاً للعلاقة الجوهرية بينها . فالوظيفة الأساسية للإبداع وللمؤلفات الفن هي إعطاء المجموعة الاجتماعية - التي ترسل وتوجه إليها - عن طريق بنيتها الضمنية إدراكاً بتألف حياتها . إن الوظيفة الأكثر أهمية للفن هي أنه يأتي بذلك التألف على المستوى الخيالي ، ذلك التألف وتلك الوحدة التي لا يجدها الناس في حياتهم اليومية ، أو بالأحرى مكتوبة فيهم ، تماماً كما تشكل الأحلام والهلاليان والخيال - على المستوى الفردي - وسيلة أو طريقاً

إلى نظام أيديولوجي أدبي مصور . وفي خلال عملية السرد والتصوير الروائي هذه لا تصمد الأيديولوجيا العامة ، بل تتغير وتتحل لتتكون من جديد في أشكال تعبيرية تنطرح ضمن ميدان الأيديولوجيا . إن مشكلية المؤلف موجودة داخله ؛ الأمر الذي يتطلب تكوين بنيتة ، أي عناصره المشتتة عبر التصوير والأحداث والدسائس وتحولاتها . لكن تكوين بنية المؤلف لابد أن يكون له معنى ، والمعنى الوحيد للمؤلف هو موقعه ضمن التاريخ الأيديولوجي الذي يوظف الكاتب ، ويحدد شروط إنتاجه للنصوص الروائية والأدبية ؛ ففي خط تسلسل الأسئلة والإشكاليات التي طرحها التطور الاجتماعي والأيديولوجي التاريخي يمكن فهم المؤلف ، أي رؤية ضرورته . ولا يعني هذا إلصاق التاريخ بالنص ، هكذا اعتباراً ، بل رؤية التاريخ بما هو واقع أساسي للنص ، هي التي تمنحه دلالة ومعنى وموقعاً ودوراً ووظيفة وضرورة (٣٥) .

ويظهر هذا الاختلال أيضاً بين « مذهب الكاتب الظاهري المعلن ، ومؤلفه المنجز المنتج والمحقق ، من خلال كشف التناقض بين المشروع الأولي للنص الروائي (كما جاء على لسان الكاتب) الذي يمكن قراءته في المقدمات والهوامش والنصوص الأخرى له غير المصورة روائياً (أفكاره حول الموضوع ، وطريقة عرضه ، وأسلوبه ..) وبين عمله المنجز ، أي فعله التصويري ، ونتاجه النهائي الكامل ، ومواضيعه المصورة المجسمة ، ورموزه الحية المتحركة في ثنائيا نصه . وقد كشف ج . لوكاتش هذا الاختلال في إنتاج الروائي الفرنسي بلزاك ، الذي كان كاثوليكياً - ملكياً في أفكاره وأيديولوجيته العامة ، ولكن مؤلفاته ونصوصه الفعلية تظهر واقعيته وقدرته على معرفة الواقع وعكسه بصدق ، بل بعلمية ، كما جاء في شهادة إنجلز السالفة الذكر عنه . إن للكتابة منطقها الموضوعي الخاص الذي يحكمها ، والذي يفصل عن إرادة الكاتب وذاته .

ب - طريقة تقتضي تحليل الرواية في علاقاتها مع روايات ونصوص أدبية أخرى ، أنتجت في الحقبة التاريخية نفسها ، والسياق أو المسار الأيديولوجي نفسه :

- عودة الروايات نفسها إلى زمن إنتاج روائي واحد ، متألف من الناحية السوسيولوجية - التاريخية ، بحيث تندرج تلك الروايات كلها في نظام تاريخي - مرحلي ، وتحقق زمناً في حقبة /حقبة معينة ؛ الأمر الذي يمنحها طابع الحقبة الروائية الواحدة من الناحية الزمنية والتاريخية .

- علاقة الرواية/الروايات بنصوص وخطابات أيديولوجية لا تصويرية ، كالمقالات والكتابات التاريخية والتنظيرات والخطب السياسية والمواثيق الأيديولوجية وأشكال الإنتاج الثقافي والأيديولوجي اللاتصويري ، التي ينتجها مثقفون آخرون في مؤسسات وأجهزة ثقافية أخرى ، كالجهاز الأيديولوجي السياسي (الأحزاب والجمعيات السياسية) ، أو الجهاز الأيديولوجي المدرسي (الجامعات ومراكز البحث العلمي والإنتاج الأيديولوجي من فلسفة ومذاهب فكرية واتجاهات ثقافية .. الخ) .

وبعد ربط هذه العلاقات ، يمكن تقديم تداخلات النصوص الروائية وتعيينها وتبليغها مع هذه الخطابات الأيديولوجية اللاتصويرية

لتبليغ خطبته/كلمته عن الواقع . ومهما كانت قيمة ما يقوله وتنوعاته وأهداف خطبته (من تحرير القارىء ، إلى التبادل ، إلى المعرفة ، إلى الكتابة من أجل الذات أو ضدها أو ضد الآخرين أو معهم ، ضد المجتمع أو للحفاظ عليه) ، فإن هذا لا يغير شيئاً من أن الرواية خطاب أيديولوجي ، وكلمة مبنية بمواد وعناصر سردية منظمة وموجهة ومؤطرة في سياق حاجات اجتماعية ، ومثيرات معينة ، فرضها المجتمع وأوضاعه ومتطلباته الأيديولوجية تحديداً .

هل تكون وظيفة الأعمال الأدبية والروائية جزءاً من ذلك العمل الشامل الذي يسميه جرامشي « الإصلاح الثقافي - الأخلاقي » ، الذي يعد مهمة الكتاب ، وهم أحد العناصر المكونة لفئات المثقفين ، أي تلك الوظيفة التي تدفع الروائيين والكتاب إلى نقد تصورات الحياة السائدة في ظرفية تاريخية محددة من تطور المجتمعات ، ونقد الأيديولوجيات السائدة ومشابقتها ، من أجل تكوين مجموعات بشرية موحدة الوعي و « ملاحمة » الأيديولوجيا ، لتشكل « كتلة تاريخية » جديدة ، تتطلع إلى تغيير الواقع بكل مستوياته ، بما فيها تصورات الحياة والأيديولوجيات ؟ (٣٦) .

إن بحث ظاهرة نشوء « الرواية الوطنية » وتكونها ووظيفتها في السياق التاريخي الأيديولوجي للمجتمع الجزائري ، بوصفها حالة نموذجية لصراع تصورين أيديولوجيين متناقضين يعودان إلى كتلتين تاريخيتين تطوراً في وضع استعماري محدد ، يستطيع اختبار العلاقة : الأيديولوجيا/الأدب والرواية ، بوصفها نتاجاً اجتماعياً في نهاية التحليل ، في وضع ملموس وداخل تحليل ملموس .

للحصول على الشيء (أو معوضه) ، الذي لم يستطع الفرد أن يحصل عليه أو يملكه في الواقع (٣٥) .

لكن جعل وظيفة « خلق التآلف » التي يقوم بها المؤلف الأدبي الأساس الواقعي لإشباع القارىء أو المجموعة الاجتماعية ، وجعل الإشباع الوظيفة الرئيسية في الوظائف الاجتماعية للأدب والفن ومؤلفاتها ، هو اختزال للوظيفة الاجتماعية - التطبيقية لها إلى الوظيفة الجمالية .

الوظيفة الاجتماعية لمؤلفات الأدب أكبر تأثيراً ، وأكثر فعالية من وظيفة تحقيق التآلف للوعي التجريبي في كون خيالي مؤتلف . فارتباط الممارسة الأدبية والروائية باللغة يجعلها تقوم موضوعياً بدور أيديولوجي ، وتجيّب عن حاجات اجتماعية ، والإيفاء بنفس نجاح الروايات البوليسية التجارية ، والأدب السائد السافه ذا الخصائص الفنية والجمالية الهابطة ؟ إن استجابة القراء للروايات الهابطة فنياً ، تؤكد أن هذا النوع له وظيفة اجتماعية تتعدى الإطار الضيق لوظيفة الإشباع والجمال .

الرأي الثاني

تجيب الرواية عن حاجات أيديولوجية معينة لجمهور محدد اجتماعياً وتاريخياً . وطابع الجواب الذي تلبسه الرواية يظهر في شكل خطبة ، موجهة إلى الآخر ، إلى القارىء .

فالروائي يأخذ الكلمة بشكل واضح (على شكل راو مثلاً) أو يوهن أنها أعطاهم آخرون (الشخصيات الروائية) بوصفها وسيلة

إحالات وهوامش

(١) د. فيصل دراج ، الأدب والأيديولوجيا . في مجلة الطريق . ع ٥ ، أكتوبر لبنان ، ص ٥١ .

(٢) Christine Clucksman, Sur La relation Litterature et ideologies; in La Nouvelle Critique. No Special. "Litterature et Ideologies". Colloque Cluny II. No 29 bis. Avril 1970, Paris. p.9.

(٣) انظر وراجع : Marx- Engels, L' ideologie Allemande. E.S. Paris 68.

- (٤) نص جرامشي ، في :
جان مارك بيو ، فكر جرامشي السياسي ، ترجمة ج . طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ٧٥ ص ١٨٢ .
(٥) نفسه ، ص ١٨١ .
(٦) Gramsci Dans Le Texte, S.S. Paris 75, p. 193-194.
(٧) نص للويس ألتوسير ، في :
Saul Kaysz, Theorie et Politique: Louis Althusser, Fayard, Paris 74, p.198.

- (٢١) جورج لوكاتش ، دراسات في الواقعية الأوربية . ترجمة أمير إسكندر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ص ١٥ .
- (٢٢) جورج لوكاتش ، الرواية كملحمة بورجوازية ، المرجع السابق ، ص ٢٠ .
- (٢٣) Roland Barthes, L' Ecriture degre Z chapitre 3, L' ecriture du roman. Le Seuil, Paris 64.
- (٢٤) H. Gourdon, I. Robert F. Henry Iorcerie, Roman Colonial et Ideologie Coloniale en Algerie. Revue Algerienne Vol X1. No 1. Mars 1974, Alger, p. 22.
- (٢٥) Pierre Macherey, Pour une theorie de la production Litteraire, Maspero, Paris 1966, p. 265.
- (٢٦) H. Gourdon ..., Op. cit., p.20
- (٢٧) Lucien Goldmann, Marxisme et Sciences Humaines, Idees, Gallimard, Paris 70, p.27.
- (٢٨) نفسه ، ص ١٧ .
- (٢٩) P. Macherey, Pour une Theorie..., p.179
- (٣٠) نفسه .
- (٣١) -H. Gourdon, Op. cit., p. 24-25
- (٣٢) -P. Macherey, Pour une Theorie..., p. 112-3.
- (٣٣) -H. Gourdon, Op. cit., p. 26.
- (٣٤) -in. L. Gourdon. Marxisme et S. Humaines.
- (٣٥) المرجع السابق ، مقالة "Le sujet de La creation Culturelle"
- (٣٦) -Gramsci dans Le Texte, p. 428-9.

- (٩٨) Louis Althusser, Ideologie et Appareils ideologiques d'Etat, in: La Pensee. No 151. Mai - Juin. Paris 1970.
- (١٠) France Vernier, L'Ecriture et Les Textes, Collection Problemes. E.S.Paris, 77 p. 53-54.
- (١١) محمد دكروب ، الأدب والفن في رحاب ف. إنجلز. مجلة الطريق ، المرجع السابق المشار إليه .
- (١٢) فيصل دراج . المرجع نفسه ، ص ٥٥ .
- (١٣) جورج لوكاتش ، الرواية كملحمة بورجوازية ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ٧٩ ، ص ١٠ - ١١ .
- (١٤) نصر لفردريك إنجلز في : G. Luckacs, Ecrits de Moscow, E. Sociales. Paris, 74 p. 285 - 286.
- (١٥) لينين ، مقالات حول تولستوى ، دار التقدم . موسكو ٧٤ ، ص ٤ .
- (١٦) CLaude Prevost, Litterature, Politique, Ideologie, E.S. Paris 73 p.152.
- (١٧) Lenin, Sur L' art et La Litterature. 3 Tomes, Presentation J. Michel Palmier. Collection 10-18, Paris 1975.
- (١٨) Jean Thibaudau, Premires notes sur les Ecrit de Prison de Gramsci, Pour placer la litterature dans la theorie Marxiste. in: Dialectique No special "Gramsci". No 4-5. Mars 1974, Paris, p.58-82
- (١٩) Gramsci dans le tertre. Op Cit. 9 p. 640
- (٢٠) جورج لوكاتش ، الرواية التاريخية ، ترجمة صالح جواد الكاظم ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ٧٨ ، ص ١١ - ١٣ .



مرکز تحقیقات کتاب و اسناد اسلامی



أيدولوجيا المصالحة في "فتديل أم هاشم" و"موسم الهجرة إلى الشمال"



عصام بن س

ليس في نيتنا هنا أن نخوض نقاشاً - على أي مستوى - حول تعريف مصطلح « الأيدولوجيا ». ذلك أن المصطلح تتناوره تعريفات لاتكاد تقع تحت حصر ، تختلف اختلافات واسعة ، باختلاف الحقب التاريخية التي تعاملت معه ، وباختلاف الفلسفات التي يبدأ منها هذا التعامل ، ومن ثم - يمكن القول - باختلاف وجهات النظر إلى المصطلح ، والسياق الذي يراد له الدخول فيه^(١).

غير أن التعامل مع المصطلح في بحث علمي يقتضي ، كما تقتضي الأمانة العلمية نفسها ، أن يكشف الباحث عن تصوره لحدود هذا المصطلح ، حتى يكون القارئ على بينة - بصرف النظر عن الاتفاق أو الاختلاف - من أبعاد هذا المصطلح في هذا البحث.

وما أشرنا إليه - آنفاً - حول الخلافات البينة في النظر إلى مصطلح « الأيدولوجيا » هو الذي يبيح لنا ، ويفرض علينا في الوقت نفسه ، أن نختار من بين هذه التعريفات ما نرتاح إليه ، أو مانشر أنه يفى بحاجتنا ويحجب عن أكبر عدد من الأسئلة المطروحة علينا .

وسوف نستخدم المصطلح هنا إشارة إلى نظام من الأفكار التصورية يكمن خلف السلوك الاجتماعي أو الثقافي (الديني ، أو الأدبي ، أو الفني ، أو الفكري ، أو السياسي . . الخ) ليوجهه ، ويحدد مساره ، وطبيعته ، وهدفه في الحاضر والمستقبل معا . الأمر الذي يبيح الحديث عن : أيدولوجيا سياسية ، أو أيدولوجيا اجتماعية ، أو أيدولوجيا تسكن أعماق الأدب والفن .

وإذا كان موضوعنا هنا أدبي الطابع - بالدرجة الأولى - فلا بد من الإشارة - بداية - إلى أن الأدب الجيد - باتفاق ، أو يكاد - لا يخلو أبداً من الأيدولوجيا - بالمعنى الذي أشرنا إليه - مبنوثة في كل عمل ، أو مجموعة من الأعمال ؛ يشير إليها الكاتب صراحة أو ضمناً ، ويثبها واعياً أو غير واع ، بل إن دلالتها في العمل - أو الأعمال - يمكن أن تستشف سلباً أو إيجاباً ؛ بمعنى أن « الحضور » و « الغياب » ، كلاهما دال على الأيدولوجيا في الأدب . وفي الأحوال كلها نستطيع أن نضع أيدينا على « أيدولوجيا الكاتب » من خلال اختياره لموضوعه ، أو القضية - أو القضايا - التي يطرحها ، ووجهة نظره فيها . . . الخ .

ولأن الموضوع أدبي فلا بد أن نؤكد - مرة أخرى - على أن القارئ/ الناقد - أو حتى القارئ العادي - لا يتظر أن يصارحه الكاتب - مباشرة - وبأيدولوجيته ، لكن الكاتب يثبها بثاً في ثنايا العمل على مستوياته كلها ؛ ففي الرواية ، مثلاً ، وهي موضوعنا هنا ، لا نستطيع أن نضع أيدينا على أيدولوجيا الكاتب إلا بتحليل للحدث ، وللشخصيات ، وعلاقاتها ، وأفكارها . . الخ ، لننتهي إلى « دلالة هذا العالم » الذي يعيش في الرواية ، وإلى دلالة « الصراع الأيدولوجي » في هذا العالم .

الحضاري « الذي نجد أنفسنا فيه ؛ إذ ندير أنظارنا فيما حولنا ؛ في الإطار الحضاري » الذي نجيا فيه ، و « الإطار الحضاري » الذي

ولعل من أكثر القضايا المطروحة على ساحة الحياة والأدب معا في حياتنا ، قضية « التقدم » ، أو بالأحرى قضية الخروج من « المأزق

يعيش فيه الآخرون ، وبخاصة في المجتمعات الأوروبية المتقدمة^(٢) ، فنجد « هوة حضارية » علينا أن نجتازها للحاق بركب العصر الذي نعيش فيه . وهي قضية طرحتها الحياة أولاً ، حين فوجئ الناس بالحملة الفرنسية وما تحمل من وسائل القوة والعلم المتقدمة التي تبين لهم منها كم يتضاءل الممالك بل العثمانيون - أصحاب السلطة في المنطقة في ذلك الحين - وأسلحتهم أمام الأوروبيين « الكفرة »^(٣) وأسلحتهم المتقدمة ! بل كم يتضاءل أسلوب أولئك في الحكم والحياة أمام أسلوب الفرنسيين في الحكم والحياة !

غير أن خروج الحملة الفرنسية بعد فترة قصيرة - لا تزيد على ثلاث سنوات - أذهب ، أو كاد ، أثرها على حياة الناس اليومية بخاصة ، لكنها لفتت - بقوة - محمد علي ، الذي لم يلبث أن تولى حكم مصر ، وسعى إلى « تحديث » جيشها ، ومن ثم خيانتها . وكان من آثار هذه اللفتة الرحلة التي قطعها رفاعة الطهطاوي إلى باريس وعاد منها سنة ١٨٣٥ .

ومن رفاعة الطهطاوي بدأ الفكر يطرح القضية بالقوة نفسها التي طرحتها بها الحياة . ومن يومها لم يتوقف هذا الطرح في إلحاح وتواصل^(٤) ليستقطب المواقف الثلاثة المحتملة في مثل هذه القضية : - إما التسليم الكامل لأوروبا ، وتقليد سلوكها ، ومنجزاتها العلمية ، والتخلص من كل ما يثقل الحركة الحرة - وراء أوروبا ! - في الطريق إلى « التقدم » .

- وإما الرفض الكامل لهذا النمط الحضاري ، لأن السبيل وراءه سوف يدفعنا إلى التخلي عن قيمنا وتقاليدنا ، وديننا بخاصة ، بوصفها حضارة قامت بعد صراع مرير بين الدين والعلم ، انتهى إلى هزيمة الأول ؛ ونحن قوم لسنا على استعداد - في سبيل « التقدم » - أن نخلى عن ديننا وعقائدنا !

- أما الموقف الثالث - الذي كتب له الانتصار ، حتى الآن - فهو النظر الهادئ في هذا النمط الحضاري ، وتأمل متجانه ، ووسائله ، وأهدافه ، في سبيل فهمه ، واستيعاب الصالح منه ، دون أن يغيب في كل لحظة - الحس النقدي المنطلق من العقيدة الدينية الإسلامية ، بخاصة ، أو من أيديولوجيات فكرية أخرى ، أحياناً^(٥) .



والقضية - بطبيعتها - ذات مستويين من الصراعات ، متصلين ضرورة . أما المستوى الأول فهو مستوى اللقاء - مواجهة - مع هذه الحضارة في أرضها ، وه الصدمة الحضارية « الناتجة عن هذا اللقاء ، ثم التأثير الذي يمارسه النمط الحضاري الجديد على الذات المواجهة ؛ ليكون هذا اللقاء - المواجهة ليس مواجهة للنمط الحضاري الجديد وحده ، أي له الآخر « وحده ، بل - أيضاً - له الذات « بوصفها حاملة لسمات نمط حضاري مخالف ومتخلف . وتكون النتيجة - دائماً - محاولة « للتوافق » مع النمط الحضاري الجديد ، المتقدم ، عن طريق عمليات إحلال وتبديل وإزاحة مستمرة ، تنتهي بالذات - الفردية ، هذه المرة - إلى التغيير ، إن قليلاً أو كثيراً ، للتخلص من « الاغتراب » الذي تجد الذات نفسها فيه في مواجهة نمط حضاري مخالف ، لكنه متقدم .

غير أن هذا المستوى نفسه يحمل للذات مواجهة أخرى مع نفسها ، ليس بوصفها حاملة لسمات النمط الحضاري المتخلف ، بل بوصفها

- هذه المرة - حاملة لسمات النمط الحضاري الوافد ، المتقدم . فتاريخ هذا النمط الحضاري المتقدم يحمل - على المستوى الجماعي - مواجهات دامية ، لم تكن مواجهات شريفة الأهداف أو الوسائل من الجانب المتقدم ؛ بل يحمل الواقع أيضاً صراعاً ما يزال محتدماً حول المصالح - من جانب النمط المتقدم - وهو صراع مصير للنمط الحضاري المتخلف ؛ والواقع يشير - بقوة - إلى استمرار هذا الصراع في المستقبل أيضاً . ومن ثم تقع الذات المتمية - بجذورها - إلى النمط الحضاري المتخلف ، والتي تغيرت بفعل النمط الحضاري المتقدم ، في مأزق مصيري ، تسأل معه نفسها : كيف تقبل الولاء - حضارياً - لمن يسعى إلى تدمير « الجماعة الحضارية » التي تنتمي بجذورها إليها ؟ وكيف يمكن تحقيق « التقدم الحضاري » بالأساليب نفسها التي يلجأ إليها « الآخر » في سبيل إعاقة تقدم « جماعتك الحضارية » ؟ فكان الذات تشعر - أمام نفسها - أنها استسلمت للعدو وقبلت شروطه !

والإجابة الحل - دائماً - تكون نوعاً من « المصالحة » مع واقع هذا النمط الحضاري الجديد ، أو حتى نوعاً من « الحلم » أو « الأمل » في أن يتغير أحدهما ، ليلتقيا بدلاً من المواجهة .

أما المستوى الثاني من المواجهة ، فهو مواجهة جديدة تقع بين « الذات » - التي تغيرت ، وتنتمي ، حضارياً ، إلى « الآخر » - والجماعة الحضارية التي تنتمي إليها ، حين تعود « الذات » - بعد رحلة التغيير - إلى جماعتها ، وتحتك بها ، سواء حاولت تغييرها ، أو لم تحاول . ومرة ثالثة تواجه « الذات » نفسها في صراع جديد مع « الغربة الحضارية » التي صارت فيها ، وقد أصبحت لا تنتمي ، حضارياً ، إلى نمط « الجماعة » التي تعيش بينها ، وعدم القدرة على تغييرها تغييراً فورياً ، أو حتى ملموساً ، إذا سعت إلى هذا التغيير ؛ إنه « الاغتراب » من جديد الذي تجد الذات نفسها فيه ، داخل جماعتها الأصلية هذه المرة .

والحل - دائماً ، حتى الآن ، أيضاً - يكمن في محاولة « التوافق » الذي لا يأتي إلا عن طريق « المصالحة » مع قيم « الجماعة » ، أو مع بعض قيمها ، على الأقل ، لضمان الارتياح إلى صدر الانتهاء ، وفي الوقت نفسه لضمان الاستمرارية في محاولة تغيير الجماعة ، إذا كانت الذات تسعى إلى تغييرها .



وفي إطار هذه القضية ، قضية « الاحتكاك الحضاري » بالغرب « المتقدم » في الرواية العربية ، ستقف هنا عند روايتين تبرزان هذين المستويين من الصراع والمصالحة ، هما روايتا : « قنديل أم هاشم » ليحيى حقي^(٦) ، وه وموسم الهجرة إلى الشمال « للكاتب السوداني الطيب صالح »^(٧) .

١ - ١

تبدأ رواية يحيى حقي من البداية ؛ من هجرة جدّه الشيخ رجب عبد الله - شاباً - إلى القاهرة ، وارتباطه - ككل سكان القرى المصرية - بأهل البيت ، والسيدة زينب ، « أم هاشم » ، منهم بخاصة ؛ فاختر أقرب المساكن لمسجدها مسكناً له ولأسرته .

وما أجدى في علاجها لا طِبَّ ولا طب زملائه أو حتى طب أساتذة كلية الطب الذين استشارهم إسماعيل ! فهرب الرجل من البيت ؛ من نفسه ، ومن عيون أبيه وأمه التي تلومه في كل نظرة . وأقام في « بنسيون » رخيص تملكه سيدة يونانية ، تتقاضاه لكل شيء ثمناً ، حتى التحية يلقيها عليها ! فكان يهرب من المعاملة إلى الشارع ، الذي ينتهي به - دائماً ، ودون أن يدري - إلى ميدان السيدة زينب ، ليرى - من جديد - كيف استطاع هذا الشعب - المصري - أن يحافظ على طبيعته وميزاته ، برغم تقلب الحوادث وتغير الحكاميين ؛ فاطمأنت نفسه « وهو يشعر أن تحت قدميه أرضاً صلبة - ليس أمامه جموع من أشخاص فرادى ، بل شعب يربطه رباط واحد : هو نوع من الإيمان ، ثمرة مصاحبة الزمان ، والنضج الطويل على ناره » . (ص ٥٢ - ٥٣) .

هاهو - أخيراً - يجد إجابة السؤال الذي حيرة طويلاً : لماذا خاب ، هو الذي تعلم حتى امتدح أساتذته علمه ومهارته ، ووافقه الزملاء والأساتذة على علاجه لفاطمة وحثوه على الاستمرار فيه ؟ إن فاطمة لم تكن تؤمن به ، إنما إيمانها ببركة « أم هاشم » وكرمها ومنها . ودخل المقام مطأطئ الرأس ، وسأل الشيخ درديري شيئاً من زيت القنديل ، ثم دخل البيت وفي يده الزجاجية ليبدأ العلاج من جديد ، على خطة جديدة ، قوامها العلم بسنده الإيمان ؛ فتحقق الشفاء لفاطمة ، ثم لمئات من بعدها .

١ - ٢

الباب الذي يمكننا أن نلج منه إلى شخصية إسماعيل رجب عبد الله هو جذوره القروية والبيئة الدينية - الشعبية التي ولد وترى فيها من جهة ، ثم تربيته الدينية التي عمقتها في نفسه هذه البيئة نفسها . ومن هذا كله تشكلت ملامحه وسلوكه بل وأزماته أيضاً ؛ فقد ظلت تمارس تأثيرها على نفسه طوال حياته بلا انقطاع ، تقريباً :

.. ولكن الشيخ رجب سلمه بقلب مفعم بالآمال إلى المدارس الأميرية ، وعندئذ أعانته تربيته الدينية وأصله القروي ، فسرعان ما امتاز بالأدب والاتزان وتوقير معلميه ، مع حشمة وكبير صبر . إن حُرْمَ التأنق لم تفته النظافة . وهو فوق ذلك أكثر رجولة وأقوم لساناً وأفصح نطقاً من زملائه (المدلّعين) أولاد الأفندية المبتلين بالعجمة وعجز البيان . (ص ٧)

فالراوى - هنا - يعود بكل سمات إسماعيل النفسية والخلقية ، إلى هذين الأصلين : أصله الريفي ، وتربيته الدينية ، من أدبه واتزانه وتوقير معلميه وحشمتهم وكبير صبره ونظافته ، إلى رجولته واستقامة لسانه وفصاحته نطقه .

والتيها أيضاً يعود هذا الارتباط الشديد بالبيئة التي نشأ فيها ؛ فقد كان دائم التردد على المسجد ، دائم التأمل في الناس ، حتى ليكاد يعرفهم واحداً واحداً ، من التجار والبائعين المتجولين إلى الشحاذين والسكراري ؛ يعرف نداءات الباعة ، وأوقات انطلاقها ، وأوقات هدوئها ، وحيل الشحاذين ؛ يعرف متاعبهم وآلامهم ، ويعرف

ونزلت بالجد كرامات « أم هاشم » فيبورك في تجارته ، وانضم إليه ابنه الأكبر ، والتحق الثان بالأزهر ، لكنه أخفق ؛ فعاد إلى قرية أبيه ليكون فقيهاً ومأذوناً . أما إسماعيل ، آخر العنقود ، فواصل دراسته في المدارس الأميرية ، ليفوز - في حماية الله والسيدة - بالأولية سنة بعد سنة ، حتى كانت سنة البكالوريا ؛ التي لم يؤهله مستوى نجاحه فيها للالتحاق بمدرسة الطب . وعندئذ عقد الوالد عزمه - بعد أن أشار له بعض العارفين إلى أوربا ، وإمكان إكمال إسماعيل دراسته فيها - على إرسال ابنه ، رافضاً الحلول الأخرى كلها التي لا تحقق للأب الأمل الذي عقده على ابنه في دراسة الطب .

وهكذا سافر إسماعيل ، حاملاً تحذيرات أبيه وآماله ، بل أيضاً وعده لأبيه وأمه بالزواج من ابنة عمه فاطمة النبوية ، فقرأ مع أبيه الفاتحة .

وقضى إسماعيل في لندن سبع سنوات ، كان فيها مثلاً للتفوق النادر ، علمياً ، والبراعة الفذة ، عملياً ؛ وتغير فيه كل شيء ، حتى قامته فأصبحت سمهرية ! - ووجهه - الذي أصبح متألّفاً ! - وخرج من الوحمة والحمول إلى النشاط والوثوق ، وفتحت له آفاق من الجمال كان يجهلها : في الفن والموسيقى ، وفي الطبيعة ، بل في الروح الإنسانية أيضاً .

وحين عاد إلى مصر ، يكون أول ما يراه ، في ليلته الأولى ، عين فاطمة النبوية ، خطيبته ، وقد أتلف الرمد جفنيها وأضر بالقلة ، تعالجها أمه بفطرات من زيت القنديل ، قنديل أم هاشم . أهداها إليهم الشيخ درديري ، شيخ الجامع ، وصديق إسماعيل . فكانت الصدمة ؛ وباللسخريه ! « أليس من العجيب ، وهو طبيب العيون ، يشاهد في أول ليلة من عودته ، بأية وسيلة تداوى بعض العيون الرمد في وطنه .. » (ص ٣٩) .

وجئ جنون إسماعيل ؛ فأخذ الزجاجية من يد أمه في شدة وعنف - بعد أن سخر ، في مرارة ، من معتقداتهم في السيدة وكراماتها - وطرح بها من النافذة . وزاد ، فخرج من البيت حاملاً عصاً أبيه ، ناوياً « أن يطعن الجهل والخرافة في الصميم طعنة نجلاء - ولو فقد روحه . واتجه إلى المسجد ، وتخطى الجموع ودخل ؛ فرأى الشيخ درديري يناول رجلاً معصوب الرأس بمنديل نسائي زجاجة صغيرة في حرص وتستر ، كأنما هي بعض المهربات .

لم يملك إسماعيل نفسه .. فقد وعيه ، وشعر بطنين أجراس عديدة ، وزاغ بصره ، ثم شَبَّ ، وأهوى بعصاه على القنديل فحطّمه ، وتناثر زجاجه ، وهو يصرخ :

— أنا .. أنا .. أنا ..

ثم لم يتم جملة .. (ص ٤٥ - ٤٦) . ووضع في الفراش ، فلم يغادره إلا بعد مدة ليست بالقصيرة .

وأخيراً ، هبَّ في يوم من فرائشه ، وخرج ليشتري لفاطمة ما تحتاج إليه عينها من أدوية وعقاقير ، أخذاً على عاتقه أن يداوئها بالعلم الذي ذهب في أثره إلى أوربا ، وامتدحت هناك قدرته على إتقانه ، علماً وعملاً .

غير أن العلاج أخفق إخفاقاً ذريعاً ! فقد ساءت الحالة ،

— أيضا — طرق احتياهم جميعا على العيش الجاف القاسي ، ليأخذوا من الحياة — راضية أو كارهة — القليل الذي يختصون به متعة حقيرة أو بهجة لا وزن لها ، يغسلون فيها همومهم ومتاعبهم :

.. يمتلئ الميدان من جديد شيئا فشيئا ، أشباح صفير الوجوه ، منهوكة القوى ، ذابلة الأعين ، يلبس كل منهم ما قدر عليه ، أو إن شئت فما وقعت عليه يده من شيء فهو لابس . نداءات الباعة كلها نغم حزين ..

ما هذا الظلم الخفى الذى يشكون منه ؟ وما هذا العبء الذى يحتم على الصدور جميعها ؟ ومع ذلك فعلى الوجوه كلها نوع من الرضا والقناعة . وما أسهل ما ينسون ! تتناول أيدي كثيرة قروشاً وملايم قليلة . ليس هنا قانون ومعيار وسعر ، بل عُرف وخاطر وفصال ، وزيادة فى الكيل أو طبة فى الميزان . وقد يكون الكيل مذللاً والميزان مغشوشاً ، كله بالبركة . صفوف تستند إلى جدار الجامع جالسة على الأرض ، وبعضهم يتوسد الرصيف . خليط من رجال ونساء وأطفال ، لا تدري من أين جاءوا ولا كيف سيختفون . ثمار سقطت من شجرة الحياة فتعفت فى كنفها . هنا مدرسة الشحاذين ..

ينقضى النهار فيودع الطرشي براميله ، وتترك أقدام الخراط عملها اليومى وأدواتها لتعود بصاحبها إلى الدار . لا يزال الترام هنا وحشاً مفترساً له فى كل يوم ضحية غريبة . يتقدم المساء ، ينعش نسيم ذو دلال . تسمع من القهاوى ضحكات غضة وأخرى غليظة حشاشى . وإذا دلفت من الميدان إلى مدخل شارع مرايينة ، سمعت ضجيج السكارى فى خمار أنسطاسى التى يلعبها أهل الحى بفكاهتهم « خماره أنست » ..

.....
أشباح الميدان الحزينة المتعبة يحركها الآن نوع من البهجة والمرح . ليس فى الديناهم ، والمستقبل بيد الله . تتقارب الوجوه بؤد ، وينسى السجيع شكايته ، ويبذر الرجل آخر نقوده فى الجوزة أو الكتشينة ، وليكن ما يكون ! تقل أصوات اصطدام كفف الموازين ، وتختفى عربات اليد ، وتطفأ الشموع داخل المشتات ، عندئذ تنتهى جولة إسماعيل فى الميدان . هو خبير بكل ركن وشبر وحجر ، لا يفاجئه نداء بائع ، ولا ينبههم عليه مكانه . تلقى الجموع فيلتف معها كقطرة المطر بلقمها المحيط . صور متكررة متشابهة اعتادها فلا تجد فى روحه أقل مجاوبة . لا يتطلع ولا يمل ، لا يعرف الرضا ولا الغضب ، إنه ليس منفصلاً عن الجميع حتى تنبته عينه . من يقول له إن كل ما يسمعه ولا يظن له من الأصوات ، وكل ما تقع

عليه عينه ولا يراه لها كلها مقدرة عجيبة على التسلل إلى القلب ، والتفوذ إليه خفية ، والاستقرار فيه ، والرسوب فى أعماقه ، فتصبح فى يوم قوامه ... (ص ١١ - ١٤ بتصرف يسير)

وكان جزءاً لا يتجزأ من إيمان إسماعيل بإيمانه بالكرامات والمعجزات وبركة السيدة زينب وقدراتها على الشفاء ورفع الظلم عن المظلومين وإيقاع الضرر بالظالمين . وكم سمع من الشيخ دردير أخبار هذه الكرامات والمعجزات ، وبخاصة ليلة الحضرة ، التى يجتمع فيها - فى مقام السيدة - كل أولياء الله من الصالحين والصالحات - سيدنا الحسين والإمام الشافعى والإمام الليث ، يحقون بالسيدة فاطمة النبوية والسيدة عائشة والسيدة سكينة - ليأخذوا أماكنهم عن يمين السيدة زينب وعن يسارها وتنعقد محكمتهم وينظروا فى مظالم الناس . من ثم ، لم يكن غريباً - فى هذا الجو الذى يعبقه سحر التدن ، وأخبار الكرامات ، والتسليم المطلق - أن يأق قرار سفر إسماعيل إلى أوربا لأبيه الشيخ رجب عبد الله فى غفوة أخذته عقب صلاة الفجر ، هتف به خلالها صوت رقيق :

— توكل على الله

ليستيقظ من النوم وقد عقد عزمه على أن يسافر ابنه « وفهمت الأم أن لا مهرب من الفراق فرضيت صامته وإن لم ينقطع بكأؤها » . وتغلى هذه الطبيعة ذات الأصول الريفية - المتدينة نفسها على الأب نصيحته لابنه عند السفر :

وصيتي لك أن تعيش فى بلاد بره كما عشت هنا حريصاً على دينك وفرائضه ، وإن تساهلت مرة فلن تدري إلى أين يقودك تساهلك . ونحن يا بني نريدك أن ترجع إلينا مفلحاً لتبض وجوهنا أمام الناس . وأنا رجل قد أوشكت على الكبر ، وقد وضعت كل آمالنا فيك . وإياك أن تترك نساء أوربا فهن لسن لك وأنت لست لهن .

(ص ٢٠ - ٢١)

فالحرص على الدين وفرائضه ، والعودة المفلحة ، والحرص من الاغترار بنساء أوربا ، اللاتى يسمعون أنهم « يسرن شبه عاريات ، وكلهن بارعات فى الفتنة والإغراء » - هى عناصر نصيحة أبيه ، الذى لا يكتفى بها ، بل شفعها بقوله :

واعلم أن أمك وأنا قد اتفقنا على أن تنتظر فاطمة النبوية فأنت أحق بها وهى أحق بك . هى بنت عمك وليس لها غيرك . وإن شئت قرأنا الفاتحة معاً يوماً هذا ، عسى أن يصحب سفرك البركة واليمن . (ص ٢١)

ولم يسعه إلا القبول ؛ فقرأ الفاتحة شارد القلب إرضاء لأبيه .

وسافر إسماعيل ليكون سفره إيذاناً بانقلاب كامل فى حياته بدأت لسانته الأولى مع « ماري » زميلته فى الدراسة ، التى « فضت براءته العذراء » ؛ علمته أن يكون « مشجبه » فى نفسه ، ولا يستند إلى شيء خارج نفسه ، من دين وعبادة ، أو تربية وأصول . علمته معنى الحرية ، وأن يهيم بالناس جميعاً ، ولا يهتم بهم جميعاً . علمته أن

عطرها ! متى تستيقظ ؟ متى ؟ وكلها قوى حبه لمصر
زاد ضجره من المصريين . ولكنهم أهله وعشيرته
والذنب ليس ذنبهم . هم ضحية الجهل والفقر
والمرض والظلم الطويل المزمين .
(ص ٣٣ - ٣٤)

غير أن هذه الأحاسيس كانت « أشواق العودة » و « حب الوطن »
المجرد ، الذي لم يصطدم بمشكلاته وبشره على طبيعتهم وفي حياتهم
اليومية . فإسماعيل - وهو ما يزال في القطار من الإسكندرية إلى
القاهرة - كان ممتلئاً بأحلام « الغزو » وتقدم الصفوف ، وقد تسليح
بالعلم « العصا السحرية » التي ستغير كل شيء : « إنه قادم مزود
بنفس السلاح الذي أراده له أبوه ، وسيشق لنفسه بهذا السلاح طريقه
إلى أول الصفوف . . . وسيدش الفاهريين أولاً ثم المصريين جميعاً بما
أتقنه من فنٍ واكتسبه من خبرة » (ص ٣٥) - غير أنه لا يلبث أن يطل
من نافذة القطار :

وأطل من نافذة القطار فرأى أمامه ريفاً يجري كأنما
اكتسحته عاصفة من الرمل فهو مهدم معمر
متخرب . الباعة على المحطات في ثياب ممزقة تلهث
كالحيوان المطارد وتتصبب عرقاً .
ولما سارت العربى من المحطة ، ودخلت شارع
الخليج الضيق الذي لا يتسع لمروء الترام ، كان
أبشع ما يتصوره أهون مما راه : قذارة وذباب ،
وفقر وخراب ، فانقبضت نفسه ، وركبه الوجوم
والأسى ، وزاد لهيب الثورة في قرارة نفسه ، وزاد
التحيز . (ص ٣٦)

لقد تغيرت نظرة إسماعيل ، لأنه - هو نفسه - تغير ، فأصبح كل
شيء في عينيه مختلفاً :

- لإسماعيل نظرة من طرف عينيه تطوف في الدار ،
فإذا هي أضيّق وأشد ظلمة مما كان يذكر .
(ص ٣٧)

- ولكن أين فاطمة النبوية ؟ أقبلت فإذا أمامه فتاة في
شرح الصبا ، ضفرتها وأساورها الزجاجية
الرخيصة ، وحركاتها وكل ما فيها وما عليها يصرخ
بأنها قروية من أعماق الريف . هل هذه هي الفتاة
التي سيتزوجها ؟ علم منذ اللحظة أنه سيخون وعده
وينكث عهده . (ص ٣٨)

- وأعدّ العشاء وجلسوا ولم يأكل هو من
صدمة البقطة . اعترف لى إسماعيل فيها بعد بأنه
حتى في اللحظة التي كان يجب أن تشغله سعادة
العودة إلى أحضان والديه عن القياس والمقارنة
والنقد لم يملك نفسه عن التساؤل : كيف يستطيع أن
يعيش بينهم ؟ وكيف سيجد راحته في هذه
الدار ؟ (ص ٣٨)

« القياس والمقارنة والنقد » هو ما لا يستطيع العائد من أوروبا أن
يتجنبه ، حتى في أشد اللحظات عاطفية والتصاقاً - على الأقل -
بالأهل ، « بالجدور » ، حتى لا يفلت هؤلاء الأهل أنفسهم من هذه

العواطف الشرقية ، من العطف والشفقة والإحسان ، عواطف
« مرذولة مكروهة » ، لأنها غير عملية وغير منتجة . وإذا جردت من
النفع لم يبق إلا اتصافها بالضعف والهوان : « إنما هذه العواطف قوتها
في الكتمان لا في البوح ! » (ص ٢٩ - ٣١) .
فأصبح يوماً خرب الروح ، متهتم النفس حتى « لم يبق فيها حجر
على حجر » :

بدا له الدين خرافة لم تخترع إلا لحكم الجماهير ،
والنفس البشرية لا تجد قوتها ومن ثم سعادتها إلا إذا
انفصلت عن الجموع وواجهتها ، أما الاندماج
فضعف ونقمة . (ص ٣١)
فلم يصمد إسماعيل - بتربيته الدينية ، وبثته الشعبية وأصوله
الريفية ، التي يعدّ الاجتماع والاتحاد أحد قيمها الأساسية والبارزة ،
فأنهار :

لم تقو أعصابه على تحمّل هذا التيه الذي وجد نفسه
غريباً وحيداً في خلواته ؛ فمرض وانقطع عن
الدراسة ، واقتصره نوع من القلق والحيرة ، بل
بدت في نظراته أحياناً لمحات من الخوف
والذعر . (ص ٣١ - ٣٢)

وكانت « ماري » نفسها هي التي عاجلت أزمته ؛ فأخذته في رحلة
إلى الريف استمتعا فيها بوقتها ؛ فجاوز الأزمة . وكان أول مظهر لهذه
المجاوزة أن بدأ يتخلص من سيطرة « ماري » ! « وخلص بنفس
جديدة مستقرة ، ثابتة وثقة . إن أطرح الاعتقاد في الدين ، فإنها
استبدلت إيماناً أشد وأقوى بالعلم ، لا يفكر في جمال الجنة ونعيمها ،
بل في بهاء الطبيعة وأسرارها » (ص ٣٢) .

إنها صدمة الوعي أو أزمته ، وبخاصة حين يأخذ الوعي الاتجاه
العكسي تماماً للإيمان والمسلّمات التي استقرت في النفس ولم تعد قابلة
للتقاش ؛ لأنه إيمان - في الحقيقة - مبني على التسليم المسبق ،
المطلق ، الذي اختلطت فيه الحقائق بالأساطير ، والدين بالعادات
والتقاليد والمعتقدات الموروثة ، فلم يعد يفرق فيه بين الغث والسمين ،
وبين الرّيد الذي يذهب جفاء وما ينفع الناس والنفس الإنسانية
فيملكث فيها ، راسخاً ، ولو نأوته العواصف والأعاصير .

من ثم ، فلم يكن التغير في نظرة إسماعيل إلى مصر والمصريين ،
حين يعود إليهم ، غريباً أو مفاجئاً . إنه لم يفقد صلته بوطنه ، ولكنه
فهم هذه الصلة على وجهها الحقيقي . ولم تنقطع صلته بالمصريين ،
لكنه لم يذب فيهم ، بل لم يعد راغباً في هذا الذوبان أو مستعداً
للتسليم به :

كان إسماعيل لا يشعر بمصر إلا شعوراً مبهمًا ، هو
كذرة الرمل اندمجت في الرمال واندست بينها ،
فلا تميز منها ، ولو أنها مع ذلك منفصلة عن كل ذرة
أخرى . أما الآن فقد بدأ يشعر بنفسه كحلقة في
سلسلة طويلة تشده وتربطه ربطاً إلى وطنه . في
ذهنه مصر عروس الغابة التي لمستها ساحرة خبيثة
بعضاها فتأمت ، عليها الحلّ (دواقي) ليلة
الدخلة . لا رعى الله عيناً لم ترجعها ولا أنفاً لا يشمّ

النظرة التي يغلفها « القياس والمقارنة والنقد » ؛ إنها « صدمة اليقظة » حقا ، التي ما لبثت حتى تحولت إلى « أزمة اليقظة » ، وهو يتساءل : « كيف يستطيع أن يعيش بينهم ؟ وكيف سيجد راحته في هذه الدار ؟ » ، ثم تبلغ ذروتها وهو يرى كيف يعالج الرمد في عيني فاطمة النبوية . إنه - كما رأينا - لا يكتفى بتحطيم الزجاجة التي كانت تحملها أمه ، بل وجد في أمه وفاطمة أزمة المجتمع المصري كله ؛ فخرج إلى الضريح ، وانتهى إلى تحطيم « قنديل أم هاشم » مصدر هذا الأمر كله ، ثم سقط صريع الأزمة . وكل ما فعله « يدل على أن المرض العصبي القديم قد عاوده فجأة ، وانفجر بشدة من جديد » (ص ٤١) .

إن عودة المرض العصبي القديم ليس إلا عرضاً من أعراض الأزمة التي وقع فيها ، بين أوربا وما رأى فيها - من سلوك البشر ونظافة البيئة ونظامها - وما تعلم منها ، من جهة ، وما صدمه به مجتمعه من قذارة وجهل وإيمان بالخرافات وتداو بالمرض ! من جهة أخرى . ومن ثم زادت نظرتة إلى مجتمعه قسوة ، وازداد في وصفه تعنتاً :

- ليست هذه كائنات حية تعيش في عصر تحرّك فيه الجماد . هذه الجموع آثار خاوية عظيمة كأعقاب الأعمدة الخربة ليس لها ما تفعله إلا أن تعثر بها أقدام السائر . ما هذا الصخب الحيواني ؟ ما هذا الأكل الوضع الذي تلتهمه الأفواه ؟ يتطلع إلى الوجوه فلا يرى إلا آثار استغراق في النوم كأنهم جميعاً صرعى أفيون . لم ينطق له وجه واحد بمعنى إنسان . هؤلاء المصريون : جنس سمج ثرثار ، أقرع أرمد ، عار حاف ، بوله دم ، وبرازه ديدان ، يتلقى الضفحة على قفاه الطويل بابتسامة ذليلة تطفح على وجهه . ومصر ؟ قطعة (مبرطشة) من الطين أسنت في الصحراء ، تطنّ عليها أسراب من الذباب والبعوض ، ويغوص فيها إلى قوائمها قطيع من جاموس نحيل . . . يزدحم الميدان . . . هنا جمود يقتل كل تقدّم ، وعدم لا معنى فيه للزمن ، وخيالات المخدّر ، وأحلام النائم والشمس طالعة . . . لو استطاع إسماعيل لأمسك بذراع كل واحد منهم وهزّه هزّة عنيفة وهو يقول :

- استيقظ . استيقظ من سباتك وأفق ، وافتح عينيك . ما هذا الجدل في غير طائل ؟ والشقشة والمهاترة في سفاسف ؟ تعيشون في الخرافات ، وتؤمنون بالأوثان ، وتحجّجون للقبور ، وتلوذون بأموات .

وشعر إسماعيل بأن هذه الجموع أشلاء ميتة تطبق على صدره ، وتكتم أنفاسه ، وتبهظ أعصابه . يصطدم به بعض المارة كأنهم عمى يتخطون . هذا الرضا عجز ، وهذه الطيبة بلاهة ، وهذا الصبر جبن ، وهذا المرح انحلال .

(ص ٤٢ - ٤٥ بتصرف يسير)

هذه الثورة العنيفة على مجتمعه وأمثه جميعاً كانت - كما أشرنا - أثراً

للتغيير الذي حضر في النفس مجراها المجتمع وقاعات الدراسة الأوربية ، كما أنه أثر - بالقدر نفسه - لغياب « الحوار » مع « الذات » ومسلّماتها ؛ مع المجتمع الذي يعيش فيه ، والمشكلات التي يعانها أهله وقومه ، وما يؤمنون به - وهو منهم ، وإن ظنّ التغيير ! - من عقائد وما يمارسون من عادات خارقة - في غالب الأحوال - عن الإيمان الصحيح .

إن الجانب المأسوي في شخصية إسماعيل كامن في عدم قدرته على « الحوار » ، وفي استسلامه للسائد والمألوف دون طويل مناقشة ، على عكس ما قد يبدو للمتعمّل ! إن إسماعيل - على طول الرواية - لم يُجر حواراً قط ؛ لا مع مجتمعه وعقائده وعاداته وتقاليده ، الصالح منها جميعاً والطالح ، ولا مع الحضارة الأوربية التي سافر إليها وقضى في أحضانها « سبع سنوات طوال » .

لقد استسلم - في أوربا - لأول مؤثراتها ، في كنف « ماري » التي يعترف بأنها كانت أستاذته ؛ فلم « يحاور » معتقداته وما كان يؤمن به ، ولم يحاور العقيدة الجديدة التي أتته بها « ماري » ، العقيدة الاجتماعية والفكرية معاً ؛ فكان « ردّ فعله » أن سقط - كالعادة - صريع أزمته الفكرية والنفسية ، و « لم تقو أعصابه على تحمل هذا التيه الذي وجد نفسه وحيداً في خلّاته ، فمرض وانقطع عن الدراسة ، وافترسه نوع من القلق والحيرة ، بل بدت في نظرتة أحياناً لمحات من الخوف والذعر » . (ص ٣١ - ٣٢) .

إن دلالات هذه الفقرة ثرية ؛ فإسماعيل لم يكن غير « ردّ فعل » ولم يكن أبداً « فاعلاً » ؛ وهو يتعامل مع قضاياها وأزمته تعامل « عصبياً » لا تعامل فكرياً واعياً يمكنه من النقاش والحوار الذي يثبت ما يراه صالحاً وينفي ما يراه غثاً أو مضرّاً . ولهذا لم يكن غريباً أن تنقلب نظرتة - أعني حياته - تماماً في أوربا ؛ من الإيمان والصلاح والتقوى وحبّ الناس والذويان فيهم ، كما كان في مصر ، إلى إهمال الدين وفرائضه والاستسلام لفتيات أوربا ، الواحدة بعد الأخرى . إن كل ما فعله إسماعيل هو أن استبدل بـ « الإيمان » الذي زرعه في نفسه الشيخ درديري وأمثاله ، إيمان « ماري » وأمثالها بأن « الدين خرافة ما اخترعت إلا لحكم الجماهير » ، وأن قوة النفس ومن ثمّ مساعدها في الانفصال عن الجماهير ومواجهتها ؛ أما الاندماج فضعف ونفمة ، وعواطف الشفقة والرحمة والتعاطف « مردولة مكروهة » ، لأنها غير عملية وغير منتجة !

قبل هذا كله ، ودفع ثمنه أياماً من المرض والحيرة ، ثم رحلة إلى ريف اسكتلندا بصحبة « ماري » ؛ يجولان بالنهار مشياً أو على الدراجة بين الحقول ، أو يصطادان السمك ، وبالليل تذيبه من متعة الحبّ أشكالاً وألواناً . وهذا - وحده ! - خلص من الأزمة - أو « المحنة » ، بتعبيره - التي يتردى فيها الكثيرون من مواطنيه الشباب في أوربا ، وخلص منها بنفس جديدة مستقرة ، ثابتة واثقة . استبدلت بالإيمان بالدين إيماناً أشدّ وأقوى بالعلم ، أو - قلّ - بالحياة الحاضرة ، يعيشها ولا عليه بما بعدها « لا يفكر في جمال الجنة ونعيمها ، بل في بهاء الطبيعة وأسرارها » .

ولقد قلنا إن الإيمان الجديد إيمان بالحياة الحاضرة والعيش فيها ، لا بالعلم ؛ لأن هذا الفصل (السادس) كاملاً - في بساطة - لم يتحدث عن العلم إلا في معرض هذه النتيجة التي خلص بها

جديد إلى دنيا الناس ، وإلى المجتمع الذي هو ابنه ، وإلى البيت الذي ولد فيه وترى ، وإلى أحضان الأهل والأحباب ، ليبدأ مسيرته من جديد ، على أساس جديد ، وليعالج فاطمة ومثبات من الناس غيرها .

ما الذي حدث لتكون هذه العودة ؟ لا شيء ؛ فهي عودة المحب ، الذي ثاب إليه رشده فعاد إلى محبوه بترضاه على ما ارتكب في حقّه وحقّ الحب :

ودار بعينه في الميدان . وتربثت نظره على الجموع فاحتملتتها . وابتدأ يتسم لبعض النكات والضحكات التي تصل إلى سمعه فتذكره هي والندائات التي يسمعا بأيام صباه . . . ما يظن أن هناك شعباً كالمصريين حافظ على طابعه وميزته ، رغم تقلب الحوادث وتغير الحاكمين . (ابن البلد) يمر أمامه كأنه خارج من صفحات (الجبرق) . اطمأنت نفس إسماعيل وهو يشعر أن تحت أقدامه أرضاً صلبة . ليس أمامه جموع من أشخاص فرادى ، بل شعب يربطه رباط واحد : هو نوع من الإيمان ، ثمرة مصاحبة الزمان ، والتضج الطويل على ناره . وعندئذ بدأت تنطق له الوجوه من جديد بمعانٍ لم يكن يراها من قبل . هنا وصول فيه طمأنينة وسكينة ، والسلاح مغمد . وهناك نشاط في قلق وحيرة ، وجلاد لا يزال على أشده ، والسلاح مسنون . ولم المقارنة ؟ إن المحب لا يقيس ولا يقارن ، وإذا دخلت المقارنة من الباب وإلى الحب من النافذة . (ص ٥٢ - ٥٣)

انقلاب جديد ، من النقيض إلى النقيض ، لا يمانع في الاستسلام والتنازل عن قيم إيجابية ، قد تكون ضرورية لبلوغ الهدف ؛ لأنه استسلم منذ البداية لبداياته العاطفية وثوراته العصبية ؛ فالعصبية والعاطفية هما التفسير الوحيد الذي يمكن أن نركن إليه في تفسير تقلبات إسماعيل ، سواء في أوروبا أو حين عاد إلى مصر .

١ - ٣

قلنا - من البداية - إن الرواية تبدأ من البداية ، وتنتهي عند النهاية . أعني أنها تتابع حياة إسماعيل رجب عبد الله من بدايتها - بل قبل مولده ، من هجرة الحاج رجب عبد الله إلى حي السيدة زينب - إلى نهايات حياته ، مركزة - بطبيعة الحال ، ولطبيعة الهدف الذي تسعى الرواية إليه - على هذه الفترة التي سافر فيها إلى إنجلترا ، ثم عودته منها ، و « الأزمة » التي عاشها عند عودته إلى مصر « لإعادة التوافق » بينه وبين مجتمعه ؛ وبين ما أتى به من « عقائد » وما يسود وطنه من « عقائد » ؛ بين علمه الذي أتى به من أوروبا ، وما يسود وسائل الطب « الشعبي » ، وبخاصة في مداواة أمراض العيون . وهذا البدء من البداية ، والحرص على النهاية ، وإن أجملها الكاتب في صفحة واحدة ، هو الذي يجعل من العمل عملاً روائياً ، وإن يكن قصيراً نسبياً .

فالرواية - في مجملها - « رحلة » ؛ رحلة حياة ، ورحلة نفس

إسماعيل ، لكنه مكرس - كله - لأول سفره من مصر ونزوله لإنجلترا ولقائه بجاري وما فعلته معه فغيّرت من نظره ومن ثم حياته كلها ؛ فما الذي يجعل النتيجة « إيماناً أشد وأقوى بالعلم » ؟ لا شيء . لكنه « إيمان خالص » بالحياة الحاضرة يعيشها المرء كاملة (على الطريقة الأوربية ، طبعاً) لا يبالى النتيجة أو النتائج المترتبة عليها في الحاضر أو في المستقبل ؛ يعيشها معتداً بذاته ، ناثياً بها عن الناس « يقيم بهم جميعاً ، ولا يهتم بهم جميعاً » ؛ « يواجههم » ولا « يندمج » فيهم . إن « الأزمة » - أو « المحنة » - التي يعانيها إسماعيل في أوروبا هي « أزمة » مواجهة الدين بالحياة على النمط الأوربي ؛ حياة « الحرية » ، و « الفردية » ، و « النفعية » ، التي تنفي الدين والاندماج في الناس والتعاطف معهم أو الاندماج فيهم . وهذه المواجهة ناتجة عن البيئة التي كان إسماعيل يعيش فيها ، بيئة أوروبا بعاداتها وتقاليدها و « عقائدها » الاجتماعية والفكرية . فموضع المواجهة بين الدين والعلم لم يأت بعد ، لأنه لم يعد إلى بيئة هذه المواجهة بعد ؛ في مصر .

وعدم القدرة على إجراء حوار إيجابي وفاعل ، ومقابلة « الأزمات » و « المحن » بصدمات شعورية وعصبية ، هو الأسلوب نفسه الذي يتبعه إسماعيل حين يعود إلى وطنه . فقد تغيرت نظره إلى وطنه حقاً ، بتأثير الحياة التي عاشها في أوروبا وما يكتنفها من نظام ونظافة تأخذ بالآلباب ، وحق له أن تتغير نظره ! والتغير يبلغ ذروته المتطرفة حين يرى ما تفعله أمه بعين فاطمة النبوية ، لكنه - مرة أخرى - « رد الفعل » العصبى ، الذي يُعجزه عن إجراء حوار ، أو محاولة التفهم ثم التعاطف ثم التغيير ، بخاصة وهو يتعامل مع نفوس قبل أن يتعامل مع الأجساد . وتكون ثورته المدمرة ، التي أورثت طبعه الإخفاق وأورثته هو اليأس ، الذي دفعه بدوره إلى الهروب من البيت ومن المجتمع جميعاً ، بعد أن يصيبه - كالعادة - « المرض العصبى » القديم !

فما الذي جعله - مرة أخرى - يعود إلى مجتمعه وبيته ؟ وما الذي حال دونه - أصلاً - والعودة إلى أوروبا ، كما كانت نفسه تراوده ؟ إنه - فيما يبدو - الارتباط المحمود - على أي حال ! - بالجذور ؛ بالأرض والأهل والناس ، مهما أذاقوه من الإرهاق والعنت :

ثم أخذته غفوة ، واختلط عليه الأمر ، إنه كالطير قد وقع في فخ ، وأدخلوه القفص ، فهل له من مخرج ؟ يشعر بجسمه وقد شدّ إلى هذه الدار التي لا يطيقها ، وربط إلى هذا الميدان الذي يكرهه ، فمهما حاول فلن يستطيع فكاًكاً . (ص ٤٧ - ٤٨)

لكنه أيضاً ارتبط « الغفوة » و « اختلاط الأمر عليه » و « الأسر » ، بالرغم من « الكراهية » - إلى هذا الحد ! - التي يكنّها إسماعيل للميدان ، الذي يفر منه - دائماً - إلى غرفته في (البنسيون) الذي يقيم فيه « ويقضى ليلته يفكر كيف يهرب لأوروبا من جديد ، ولكنه لا يلبث أن يعود إلى موقفه المعهود بميدان السيدة في مساء اليوم التالي » (ص ٥١) ، عودة لاتفهم إلا في إطار هذا الارتباط العاطفى بالناس والمكان تمنعه من العودة إلى أوروبا من جديد .

وكان اعتياد هذه العودة ، وتأمل الناس وحركتهم في الشارع ، وتأمل حياتهم وما يمر بها ، وما مرّ بهذا البلد كله ، هو الذي يعيده من

فأخذتها نعمة متلهفة ، وفي الصباح سألته أن لا يطيل
السهر في غرفته حرصاً على الكهرباء . لا شك أن
الإفرنج في مصر من طينة أخرى غير التي رآها في
أوروبا . (ص ٥٠)

فهل الأوروبيون حقاً « في مصر من طينة أخرى » ؟ أو هي الطينة
نفسها ، تأخذ في المستعمرات صورة حادة يساندها في الاستغلال
العنف والقوة العسكرية ، في حين أنها هي في كل مكان ، والدليل
البسيط هو رفض « ماري » للعواطف الشرقية ، لأنها « غير عملية
وغير منتجة » ؟ فكل شيء يحسب بمبدأ « نفعيته » ، وهو المبدأ الذي
تقوم عليه رأسمالية الحضارة الأوروبية كلها ، في أوروبا نفسها ، والتي
دفعت بجيوش أوروبا كلها إلى الاستعمار . وما أدراك ما الرأسمالية
والاستعمار !

ثم يتقلص الصراع كله ليكون صراعاً — كما أشرنا في الفقرة
الثانية — بين الدين والحياة وبين « الجماعية » و « الفردية » . وكان
الإسلام — وإسماعيل مسلم ! — يقف في سبيل أن يعيش الإنسان
حياته كاملة ، ولكن في اعتدال . فالإسلام لا يرضى الفقر والكسل
ومن ثم لا يرضى إخفاق إسماعيل وأمثاله في أن يعيشوا حياتهم .
ولكن بشرط ألا تكون هذه الحياة هي الحياة الأوروبية ، حياة ما يطلق
عليه إسماعيل « الحرية » ، التي تكون ثمراتها جميعاً تذوق الحب من
« ماري » فنوناً وألونا ! وإدارة الظاهر تماماً للعقيدة جميعاً ، صحيحها
وفاسدها ، حتى يصبح الدين خرافة لم تختزع إلا لحكم الشعوب !

إنه صراع غير موجود أصلاً ، ولا ندري : هل يقتنع الكاتب حقاً
بوجوده ؟ أو أن إسماعيل اخترعه ليكون مسوغاً لا نقلا به على نفسه
وما فيها من عقائد ومسلّمات ، وليستوع لها ما ترتكبه من « حماقات »
في المجتمع الأوربي ؟ أو أنه وضع يده عليه في نفسه لأنه لم يناقش ،
أو يُجر « حواراً » — كما أشرنا غير مرة — مع ما يؤمن به ويسلم له
ليعرف صحيح ما في نفسه من عقيدة من سقيمها ، متصوراً أن ما في
نفسه كله ، وما في حياة أبناء وطنه البسطاء ، من الفلاحين وأبناء
الأحياء الشعبية ، كله من الدين ؛ فوضع القضية على هذا النحو ؟

إن الحياة التي تعنى العمل والإنتاج و « الفاعلية » والاستمتاع
بالرزق الحلال ، بل والغنى والسعي إليه ، و « التقدم » العلمي
والاجتماعي ، و « الفردية الإيجابية » لمصلحة الذات والجماعة ،
و « الجماعية » التي لا تذيب الفرد ولا تقف عقبة في سبيل نموه المادي
والعقلي والروحي — كلها إسلامية لا تعرف هذه التعارضات —
الأوروبية الأصل — بين الدين والحياة ، أو بين الفردية والجماعية .
وهي إنما تثار أمام شبابنا الذي يسافر إلى أوروبا لأن مفهوم « الحياة »
عندهم مختلف عن مفهوم « الحياة » هنا . فالتأخر والقذارة والكسل
والفقر ، ليس الإسلام مسئولاً عنها ، وإنما المسئول عنها هؤلاء
« المسلمون » — أو قل من يدعون الإسلام — كما أن الإسلام ليس
مسئولاً عن الظلم أو غياب « الحرية » بمعناها الإيجابي الفاعل ، الذي
يطوّر الحياة ويثريها ويحمّلها . بل إن الإسلام — بالمناسبة — لا يمنع
« تذوق جمال الطبيعة » ، والتمتع بغروب الشمس ، والالتذاذ بلسعة
برد الشمال ؛ لأن الإسلام لم يدع إلى التمتع بجمال الطبيعة في
عجلة وكأنها أمر عارض ، بل دعا — أكثر من هذا — إلى التأمل فيها
والتدبر و « النظر » المتأن ، المستقصى ، بل الباحث في أعماقها ،

ليس في الانتقال من بيئة إلى بيئة فحسب ، بل في انتقالها أو ، قل : في
انتقالاتها النفسية والعاطفية ، ومن ثم الفكرية ، من « عقيدة » إلى
« عقيدة » ومن « أسلوب في الحياة » إلى أسلوب آخر ثم العودة من
جديد ؛ في كلمة : من موقف من المجتمع ، هو موقف التسليم
الكامل والمصالحة التامة أو حتى الذويان ، دون تساؤل أو محاورة ، إلى
موقف آخر من هذا المجتمع نفسه اتخذته خارجة ، وحين عاد إليه أراد
لهذا الموقف الاستمرار ؛ فأخفق . ثم موقف المصالحة النهائي .

من هنا ، فإن « الانقلابات » في حياة إسماعيل رجب عبد الله هي
التي تحدّد معالم هذه الرحلة . ولقد ناقشنا — في الفقرة السابقة — هذه
الانقلابات ومسوغاتها في بناء الشخصية ، ونودّ أن نناقشها هنا من
منظور آخر ، يتحول فيه إسماعيل إلى كيان أكبر من ذاته الضيقة ،
الفردية ؛ ليكون « ممثلاً » — ولا نقول « رمزاً » ، حتى لا نفع في شرك
المصطلحات — لجيل بعينه من حضارة بعينها ، هي حضارة الشرق ،
أو حتى لأبناء هذه الحضارة جميعاً في احتكاكهم المباشر بالحضارة
الأوروبية .

لهذا كله لا بد أن نبدأ من « الرحلة إلى أوروبا » ، بوصفها المحور
الذي تدور حوله « رحلة » حياة إسماعيل كلها ؛ ولأن ما دخل على
نفسه ، ومواقفه ، من تغيرات كانت ناتجة عن هذه الرحلة الأوروبية .

إننا لا نعرف من هذه الرحلة إلا المعالم الأساسية ؛ فنحن لا نعرف
التفاصيل الدقيقة للحياة التي عاشها إسماعيل — كما يفعل توفيق
الحكيم في « عصفور من الشرق » مثلاً — لكننا نضع أيدنا — عن
طريق الراوي ، طبعاً — على المعالم الأساسية لهذه الرحلة ، من علاقته
بمباري ، والمؤثرات التي تركتها هذه العلاقة في نفسه من « إزاحة »
لعقائد وسلوك ، و « إحلال » لعقائد وسلوك بديل .

فالكاتب — إذن — يجعل من هاتين الشخصيتين ، إسماعيل
و « ماري » ، ممثلتين لحضارتيهما . فإسماعيل يمثل ما في الحضارة
الشرقية من « إيمان » مطلق بالغيب ، وتسليم حتى بما يخرج عن
العقيدة الصحيحة من عقائد العامة في كرامات الأولياء ومعجزاتهم ،
ومن خوف من الحرية ومن الانطلاق في الحياة ، والعاطفية المعطلة التي
تجعله يمكث بجانب مرضاه يستمع إلى شكواهم ، بل يمشي منطلقهم
المريض ؛ فكانوا يطبقون عليه ويشبهون به . و « ماري » تمثل ما في
أوروبا من « فردية » و « تحرر » و « نفعية » تلقى خلف ظهرها
العواطف الإنسانية لأنها لا تنفع ولا تفيد .

ويقدم إسماعيل للأوروبيين صورة « أخرى » ، هي صورتهم في
المستعمرات ؛ في مصر بخاصة ، في شخص السيدة اليونانية صاحبة
(البنسيون) الذي هرب إليه :

... باع كتبه وبعض الأدوات التي أحضرها معه من
أوروبا ، وسكن في غرفة ضيقة في بنسيون مدام
إفتاليا ، وهي سيدة يونانية بدنية أخذت تستغله منذ
أول وقوعه في يدها ، حتى لتكاد تضع في كشف
الحساب تحية الصباح ، أو تستقضي خطوتها إذا
قامت وفتحت له الباب . حاسبتة مرة على قطعة
سكر استزادها في إفطاره . يحسّ بابتسامتها أصابع
تفتش جيوبه . أهذا بعض الفطائر والسجائر

وهو الباب الأوسع للعلم في أعمق صوره ، الذي يمكن أن ندهش لوقوف المسلمين دون ولوجه ، وأن ندهش أكثر أمام هذه الدعاوى التي تتسلل إلينا لتضع المشكلة على هذا النحو ، وكأن الإسلام مسئول عما نحن فيه ! أو كأننا نريد أن نحمله مسئولية المظالم التي تقع والتي وقعت ، ومسئولية تراخيها في مواجهتها !

وما قيل في قضية مواجهة الحياة بالدين ، يمكن أن يقال في قضية مواجهة العلم بالدين . فقضية المواجهة بين العلم والدين ليست قضية إسلامية الأصل ، ولن تكون إلا في عصور التخلف والانحطاط ؛ فهي وافدة من أوروبا ، التي جرى فيها هذا الصراع في مرحلة الخروج من العصور الوسطى إلى العصر الحديث ، والتي دفع بعض العلماء ثمنها الباهظ من دمائهم وحراباتهم . ونسأل من جديد : هل يحارب الإسلام العلم ؟ أو : هل حاربه في أي فترة من تاريخه ؟ والإجابة واضحة بطبيعة الحال ، ويكفي أن نعود إلى التاريخ ، وبخاصة تاريخ العلم عند المسلمين لنعرف أنهم كانوا الأساتذة المباشرين للحضارة الأوربية . وكون المسلمين المحدثين تقاعسوا عن اللحاق بركب العلم الحديث لا يحمل الإسلام نفسه مسئولية هذا التقاعس ، الذي نتج عنه التخلف والفقر وما يترتب عنها من القذارة والتراخي والتواكل والضعف والاستكانة والخضوع للقوى التي تملك زمام المبادرة بالقوة المادية ، من غذاء وصناعة ، والقوة العسكرية معا .

إن وضع المشكلات على هذا النحو خطير ، وبخاصة حين نضعها على أنها مسلمات ، وكأن وجودها لا مجال للشك فيه . في حين أن الوضع الحقيقي لها هو أن وجودها أوربي الأصل ، أوربي البيئة . أما ما نحن فيه من التخلف والفقر فمرده إلى غير الإسلام ، وعلى وجه التحديد فإن مصدره فترة الاستعمار الطويلة وما خلفته من مشكلات ، وما قامت به من نهب ، وما زرعت من الأمراض الاجتماعية والفكرية والروحية معا . بل ماسعت إلى بذره من المشكلات السياسية ، وتعهدهت بالرعاية ، وما تزال ، حتى آتت ثمارها الشيطانية التي نتجرع مرارتها في كل آن ؛ وما إسرائيل ونشأتها ودورها المخرب في المنطقة العربية ، وما تقوم به الحضارة الغربية كلها ، وما قامت به في هذا الأمر كله بخافٍ على أحد .

فهل نخلى أنفسنا من المسئولية ؟ يكون رياء يعطى الفرصة للداء أن يستفحل حتى يعز على الآسى ، ولكن المسئولية على « أنفسنا » ، حكماً ومحكومين ، لا على « الدين » في صيغته هذه العامة المبهمة ، ولا على الإسلام بخاصة . فليس الدين ، أي دين ، والإسلام بخاصة مرة أخرى ، بمسئول عن الكسل والتراخي والإهمال والقذارة والعودة عن طلب « فريضة العلم » ، وليس بمسئول عن استسلامنا للمؤامرات التي تحاك لنا ، أو عن استمرارنا للظلم واستغنائنا عن الحرية !

وقد رأينا - في الفقرة الثانية من هذا التحليل - كيف فرض الكاتب مشكلة مواجهة العلم بالدين في معرض الحديث عن حياة إسماعيل في أوروبا وإعجابه بـ « حرية » « ماري » و « نفعيتها » و « عمليتها » و « حركتها » الدائبة ، ولم يكن للعلم في هذا المجال مناسبة . ولقد أخذت المشكلة وضعها الطبيعي بعد ذلك حين فرضت الحياة - حقاً - الخرافة - وليس الدين ! - في مواجهة العلم ، وهكذا عدلت الحياة في صيرورتها الطبيعية ما فرضه الفكر - المتأثر بالغرب -

على فكر الشخصية الأساسية ، شخصية إسماعيل . ولو استبطن إسماعيل حقيقة الأمور ، و « حاور » عقائده ، كما أشرنا غير مرة ، لوضع القضية في نصابها الصحيح .

ولكن ، كيف حل إسماعيل المشكلة ؟ وكيف واجه « الأزمة » أو « المحنة » التي فرضت عليه ، بعلمه ، في مواجهة الخرافة ؟

لقد كانت المواجهة - كعادة إسماعيل - ثورة عصبية عنيفة ، حطّم فيها زجاجة زيت القنديل ، ثم خرج فحطّم القنديل نفسه ، وسقط مريضاً ! لكنه نهض يوماً - فجأة كالعادة ، أيضاً - ليبدأ علاج عيني فاطمة بما تعلّم في أوروبا ، وأخفق ؛ أخفق لأن فاطمة لم « تؤمن به » ؛ فهرب من البيت ومن حياة أهله والحي الذي يعيش فيه .

وبطبيعة الحال لا يحلّ هذا كله المشكلة ؛ لأن المشكلة أكبر من زجاجة زيت ، وحتى من « القنديل » نفسه ؛ المشكلة داخل النفوس ، التي تحولت هذه العادات عندها إلى « إيمان » ، منع فاطمة من الإيمان بإسماعيل ، ومن ثم من الاستجابة لعلاج العلم .

ويصالح إسماعيل - في النهاية - هذا كله ؛ يصالح الميدان وناسه ، ويصالح الشيخ درديري « القنديل » وزيته ؛ فعل أي شيء كان الصلح ؟ على الاستسلام ! فقد ذهب - كما رأينا - إلى المسجد وطلب من الشيخ درديري زجاجة من زيت القنديل فأعطاه واحدة تباركها ليلة القدر وليلة الحضرة . واحتضن الناس في قلبه ، الذي يسع قذارتهم وكذبهم وغشهم . وذهب إلى فاطمة لا ليداوى عينيها فحسب ، بل ليعلمها - أيضاً - كيف تأكل وتلبس وتعيش ، كيف تكون من بني آدم !

ولكن يحس حقاً لم يقل لقارنه - ولن يقول له أبداً ! - في أي شيء استخدم إسماعيل زيت القنديل ؛ هل كان أداة من أدوات علاجه ؟ أو كان يحتفظ به « بركة » ؟ وأخشى أن أضيف « أو » أخرى تتحوّل بزجاجة الزيت إلى أداة من أدوات « الدجل » أو - على الأقل - أداة من أدوات إرضاء نزعات الناس ومغازلة عقائدهم الفاسدة !

ما كان أغنى إسماعيل عن هذا كله لو كان أسلوبه في الحياة أسلوباً آخر ، لو لم يكن عصبي المزاج ؛ يثور ثوراته العنيفة التي تكسر وتحطّم ، ثم يقع مريضاً ، فلا يقنع أحداً بشيء ، ولا يغير من أحد شيئاً ! ولكن هكذا هو ، وعلينا أن نناقشه على علاقته ! ويبدو أنه هو نفسه أدرك هذا « الخطأ المأسوي » في شخصيته ، فيخاطب نفسه ، وقد رأى « نعيمة » الساقطة وقد تابت وجاءت توفى بنذرهما ، قائلاً :

لقد صبرت وآمنت ، فتاب الله عليها ، وجاءت توفى بنذرهما بعد سبع سنوات . لم تقنط ، ولم تثر ، ولم تفقد الأمل في كرم الله .

أما هو الشاب المتعلّم ، الذكي المثقف ، فقد تكبر وثار ، وتهجم وهجم ، ونعالى فسقط .

(ص ٥٤)

وهو ما انتهى به إلى العودة - مرة أخرى ، وأخيرة - إلى الإيمان ليسند علمه في التعامل مع مرضاه :

كم من عملية شاقة نجحت على يديه ، بوسائل لو رآها طبيب أوروبا لشهق عجباً . استمسك من علمه

بروحه وأساسه ، وترك التدجيل والمبالغة في الآلات والوسائل . اعتمد على الله ثم على علمه ويديه فبارك الله له في علمه وفي يديه . (ص ٥٧)

١ - ٤

كما ذكرنا منذ البداية ، فالرواية تبدأ أحداثها من هجرة الشيخ رجب عبد الله ، والد إسماعيل إلى القاهرة ليقطن في حي السيدة زينب ، مجاوراً المسجد الذي ارتبط به عاطفياً وعقدياً ، كما ارتبط به أهل قريته جميعاً . ولكن الأحداث لا تلبث أن تركز على شخصية إسماعيل ومسيرة حياته بين القاهرة ولندن ثم القاهرة مرة أخرى ، حتى نهاية حياته .

وه الراوى ، لا يهتم كثيراً بالتفاصيل الدقيقة لحياته الشخصية ، إلا ما يشكل منها أهمية ما في بناء الشخصية أو دلالة ما على تكوينها الذاتي . ولهذا ، مثلاً ، لم نعرف - كما أشرنا - من تفاصيل حياة إسماعيل في السنوات السبع التي قضاها في لندن إلا الأحداث ذات الدلالة ، في تكوين الشخصية من جهة ، وفي التغير الذي يطرأ عليها من جهة أخرى .

بل إن هذه الأحداث تأتي في الرواية في شكل « العودة إلى الماضي » أو « الاسترجاع » ، بمعنى أننا لا نعرف هذه الأحداث في سياقها الزمني العادي ، لكن نعرفها بعد أن يعود إسماعيل من أوروبا مختلف الشكل والملامح والزى ؛ فالفصل الخامس ينتهي وقد « سافرت الباهرة » ، ليبدأ الفصل السادس مباشرة بـ « ومَرَّتْ سَبْعُ سَنَوَاتٍ ، وصادت الباهرة » .

من هذا الفتى الأنيق السميرى القامة ، المرفوع الرأس ، المتألق الوجه ، الذى يهبط سلم الباهرة قفزاً ؟ هو والله إسماعيل بعينه . استغفر الله ! هو الدكتور إسماعيل ، المتخصص في طب العيون الخ .

وإذا به يعود إلى اليوم الأخير من رحلة السفينة وماكابه إسماعيل من أشواق العودة ، ليذكره يوم العودة بيوم السفر ، ثم بالرحلة كلها وما مر عليه خلالها من أحداث تركت في نفسه أثراً لا تمحى .

ويكاد هذا الجزء ، الذى يشمل الجزء الأكبر من الفصل السادس ثم حوالى نصف الفصل السابع ، أن يكون الجزء الوحيد في الرواية الذى يخرج عن السياق الزمني - ظاهرياً ، على الأقل ؛ لأن القفز فوق هذه المساحة الزمنية - السنوات السبع - لم يكن إلا حيلة روائية يصطنعها الراوى ليدفع القارئ ، وقد رأى إسماعيل ساعة السفر - في تخيل الراوى - « شاباً عليه وقار الشيوخ ، بطيء الحركة ، غريب النظرة ، أكرش ، ساذجاً ، كل ما فيه ينهى أنه قروى مستوحش في المدينة » (ص ٢٤) إلى أن يتساءل : وكيف حدث هذا التحول في شكل إسماعيل إلى الأناقة ، وسمهية القامة ، وتألق الوجه ؟ لكنه يتركه على تساؤله بعض الوقت ؛ لأن التغير في القامة والملابس ليست هي المهمة : إذ لا يلبث أن يفاجأه بأن التغير أكثر عمقاً ؛ لأن السنوات السبع في إنجلترا « قلبت حياته رأساً على عقب . كان عفاً فغوى ، صاحباً فسكر ، راقص الفتيات وفسق . هذا الهبوط يكافئه صعود لا يقل عنه جذّة وطرافة . . الخ » (ص ٢٨) . ويكون هذا

إيذاناً بالعودة إلى إنجلترا وما حدث لإسماعيل من أحداث حفرت في نفسه ومظهره هذه التغيرات جميعاً . وإيذاناً أيضاً بأنه لن يطيل ولن يبحث عن التفاصيل الدقيقة ، وليترك لنفسه حرية العودة - مع إسماعيل - إلى أرض الوطن في أقرب فرصة ، وقد وجد هذه الفرصة حين أتى ذكر أبيه الشيخ في سياق ذكرياته ؛ لأن المشكلة - عند يحيى حقي - هي مشكلة توافق إسماعيل - العائد بأعلى الشهادات في طب العيون - مع هذا المجتمع المتخلف !

والراوى هنا ليس ضمير المتكلم ، لكنه ضمير الغائب ، الذى يؤكد - دائماً - على أنه ليس إسماعيل يحكى عن نفسه ، لكنه يمت بصلة قريب إليه ؛ فهو ابن أخيه . ربما لجأ يحيى حقي إلى هذا الضمير - كما فعل الحكيم قبله في « عصفور من الشرق » مثلاً - للخرج الشرقى المعهود من ضمير المتكلم « أنا » ! وليسوغ أيضاً غياب كثير من التفاصيل ، ويسوغ ما يمكن أن نسميه « الرواية من خارج النفس » ، أعنى رواية أحداث لم تكن الذات قادرة على روايتها بغير نقل عن رابو آخر ؛ كالذى حدث لإسماعيل في المسجد بعد أن حطم القنديل ، ثم نقله غائب الوعى إلى الدار ، أو تصوير حب الناس له وذكرهم له بالجميل والخير وسؤالهم الله له المغفرة ، ويفهم الراوى أنها المغفرة من حبه للنساء !

والأسلوب الروائى السائد هو « الرواية » أو « الحكى » ، يقطعه - أحياناً - « الحوار » ، وهو - في أغلب الأحوال - قصير ، دال ، يأتي في اللهجة العامية أحياناً ، وفي عربية فصحي في أحيان أخرى ، دون أطراد ودون قانون . فلا يكاد يثبت على اللغة الفصحى في الحوار إلا الأب ، ولا ندرى لماذا (ربما احتراماً للسلطة الأبوية) ، ثم الأجانب ؛ أما إسماعيل فلغته في الحوار تتلون بلون الذى يخاطبه ؛ فهى أحياناً الفصحى وفي أحيان أخرى العامية وكذلك الشيخ درديرى . وتثبت كل من الأم وفاطمة النبوية عند اللهجة العامية . كما ينقل يحيى حقي من الشارع نداءات الباعة ، وتوسلات الشحاذين ، وشجار سكّير ، كأنما ليصور كيف كان الحي - بكل ما فيه - حياً في نفس إسماعيل ، أو ليشير - من طرف خفى - إلى أن هذه المصالحة مع الجماعة كان دافعها هذه العاطفة الجياشة في نفس إسماعيل ، والتي تجعل « الميدان حياً في نفسه » بكل ما فيه من مظاهر الحياة ، بل والموت أيضاً ! أعنى عاطفة : الحب ، والألفة ، التى تندحر أمامها كل رغبة أخرى ، ولو كانت الرغبة في التغير إلى الأفضل ! ؟

٢ - ١

المهاد الزمانى والمكانى في « موسم الهجرة إلى الشمال » مهاد مزدوج ؛ يتراوح معه القارئ دائماً بين الحاضر والماضى ، وبين السودان وإنجلترا . بل إن البطل في الرواية شخصان ، هما مصطفى سعيد والراوى ، اللذان يلتقيان في ملمح أساسى هو صلتها بأوروبا ، بـ « الشمال » ، وإن كانا - كما سنرى بعد - يختلفان كثيراً بعد هذا .

تبدأ الرواية بعودة الراوى - لا اسم له في الرواية - من لندن ، بعد غيبة امتدت سبع سنوات طوالة ، اشتد فيها حنينه إلى أهله وجذوره الضاربة في التربة السودانية . ويلفت نظره بين المستقبلين وجه لم يعرفه من قبل ، يسأل عنه ، فيخبره والده أنه « مصطفى

يبدو— لم تُبدِها له أبداً ، بل أبذت له — فحسب — ما عليها من واجب تجاهه ، وتركت له حرية الحركة والتصرف :

حين أرجع بذاكرتي ، أراها بوضوح ، شفتاها الرقيقتان مطبقتان في حزم ، وعلى وجهها شيء مثل القناع . لا أدري . قناع كثيف ، كأن وجهها صفحة بحر ، هل تفهم ؟ ليس له لون واحد بل ألوان متعددة ، تظهر وتغيب وتتمازج . لم يكن لنا أهل . كنا ، أنا وهي ، أهلاً بعضنا لبعض .

هذا الغموض البادي له في شخصية أمه ، خلف له مشاعر قد تبدو غريبة بين أم وابنها ؛ إذ يستمر في القول :

كانت كأنها شخص غريب جمعتني به الظروف صدفة في الطريق . لعلني كنت مخلوقاً غريباً ، أو لعل أمي كانت غريبة . لا أدري . لم تكن نتحدث كثيراً ، وكنت ، ولعلك تعجب ، أحس إحساساً دافئاً بأنني حر ، بأنه ليس ثمة مخلوق ، أب أو أم ، يربطني كالسوند إلى بقعة معينة ومحيط معين .

(ص ٢٣)

كان مصطفى سعيد ، إذن ، مقطوعاً عن جذوره — كما أشرت — بل قد لا نجاوز إذا قلنا إنه شخصية بلا جذور ، أو — على الأقل — منعدم الإحساس بهذه الجذور . وقد ساعدته الظروف التي تعرض لها في طفولته كلها على هذا ، أو هي التي خلقت فيه هذا الطبيعة ؛ فلا أب ، وأمه كانت شيئاً محايداً في حياته ، لم تمنع عنه شيئاً ، ربما ، لكنها — أيضاً — لم ترشده إلى شيء ؛ وحين أخبروه أنه مسافر إلى القاهرة :

.. ذهبت إلى أمي وحدثتها . نظرتُ إلى مرة أخرى ، تلك النظرة الغريبة . افترت شفتاها لحظة كأنها تريد أن تبسم ، ثم أبطقتها ، وعاد وجهها كعهد ، قناعاً كثيفاً ، بل مجموعة أقنعة . ثم غابت قليلاً ، وجاءت بصرة وضعتها في يدي ، وقالت لي : « لو أن أباك عاش ، لما اختار لك غير ما اخترته لنفسك . افعل ما تشاء . مسافر . أو ابق ، أنت وشأنك . إنها حياتك ، وأنت حر فيها . في هذه الصبرة ما تستعين به » . كان ذلك وداعاً . لا دموع ولا قبل ولا ضوضاء . مخلوقان سارا شطراً من الطريق معاً ، ثم سلك كل منهما سبيله .

(ص ٢٧)

وحين وصل إليه خبر وفاة أمه ، وهو في لندن ، كان سكران في أحضان امرأة ، « لا أذكر الآن أية امرأة كانت . تذكرت بوضوح أنني لم أشعر بأي حزن ، كان الأمر لا يعنيني في كثير ولا قليل » . (ص ١٦١)

هذا الحياء ، أو قل الجمود في المشاعر الذي حمله مصطفى لأمه ، هو الذي خلف لديه هذا الجمود في المشاعر الذي صاحب الجانب الأعظم من حياته — كما سنرى — ولكنه خلف عنده — بالقدر نفسه — شوقاً مفضاً للمشاعر ، للحب ، الذي انتهى به — حين وقع فيه — إلى مأساته !

سعيد ، غريب جاء منذ خمسة أعوام إلى القرية فاشترى أرضاً وبيتاً وتزوج من أهلها ، ولا يعرفون عنه الكثير .

منذ بدأت علاقة الراوي بمصطفى سعيد ، الذي أثار فضوله منذ البداية ، فسأل عنه جده ، وسأل محجوباً ، دون أن يشفى أحد غليله . إن مالف الراوي لمصطفى سعيد لم يكن عدم معرفته به فحسب ، بل كان سلوكه أيضاً مثيراً للفضول ؛ فقد كان الجميع يسألون الراوي عن أوربا إلا هو ، وكان الجميع يتكلمون غيره . وكانت ليلة ، اجتمعوا فيها عند محجوب يشربون ، واستبقوا مصطفى ، وإذا به — وقد أسرف في الشراب — يلقي شعراً إنجليزياً ، سليم النطق ، واضح النبرات ؛ فبهت الراوي ، وسأخذ في ملاحظته ، حتى يقتنع مصطفى — فيما يبدو — أن لا أحد في القرية يمكن أن يفهمه ، ويكون أميناً على سره ، غير الراوي ؛ لأنه مثقف أولاً يمكن أن يفهمه ، وسافر إلى أوربا ويمكن أن يقدر ظروفه .

يحكي مصطفى للراوي — بعد أن يعاهده على الكتمان — حكايته ، التي تبدأ من نشأته يتيماً (فقد توفي والده قبل ولادته) ، فأعطته أمه ، منذ طفولته البكرة ، الحرية في التصرف في حياته كيف يشاء ؛ فكانت بداية طريقه الطويل في المدرسة ؛ فتفوق ، ونقله معلموه الإنجليز إلى القاهرة ، ومنها إلى لندن ، مواصلاً تفوقه ، حتى أصبح أستاذاً للاقتصاد في الجامعة .

وفي لندن بدأت مأساة حياته ؛ فقد كان همه — ربما قبل العلم ؟! — أن يجري خلف الإنجليزيات ؛ فيصاحب ويخدع ، ويصاحب ويكذب ، حتى جاءت من لم تستسلم له استسلام الأخريات ، فتزوجها ، ولم تستسلم له ؛ فقتلها ، وسجن سبع سنوات ، عاد بعدها إلى السودان ، واختار قرية الراوي ليقم فيها ، ويتزوج من أهلها ، وينجب ولدين .

وفي ليلة من ليالي الفيضان يسلم مصطفى سعيد نفسه للمياه ، ويظل السؤال : هل مات متحرراً ، أو مات غرقاً ؟ سؤالاً معلقاً لا يعرف أحد له إجابة يقينية .

ولكن الحياة — بعده — تستمر ؛ فيحاول « ودّ الرئيس » — العجوز الذي جاوز السبعين ، وبياهي ، مع هذه السن ، بقدرته الجنسية النشطة ! — الزواج بحسنة بنت محمود ، أرملة مصطفى سعيد ، ولكنها — إذ تجبر على الزواج — لا تمكنه من نفسها ، فقتله ويقتلها — أو تقتل نفسها — في ليلة أصر على أخذ حقه منها .

وحين تصل هذه الأخبار إلى الراوي — الذي أحب حسنة — لا يجد ما يفرق فيه أحزانه وثورته إلا النهر ، وتوشك مأساة مصطفى سعيد أن تتكرر ، لكنه — في آخر وقت — يستعيد نفسه ، ويقرر الحياة ويختارها ؛ فيطفو على سطح الماء ، ويصرخ طالباً النجدة .

٢ - ٢

الواضح من طبيعة مصطفى سعيد وعلاقاته أنه كان شخصية « مقطوعة الجذور » ؛ فقد توفي أبوه — كما ذكرنا — قبل مولده ، ولم يكن له إخوة ، وكانت علاقته بأمه علاقة ذات طبيعة خاصة جداً . فقد كانت تكن له — بطبيعة الحال — عاطفة الأمومة ، ولكنها — فيما

وحين غادر مصر إلى لندن . . . لم أكن حزينا ، كان كل همى أن أصل لندن ، جبلا آخر أكبر من القاهرة ، لا أدري كم ليلة ألبث عنده .

فالمذن - عنده - لا تزيد على أن تكون جبلا يضرب بخيمته عندها لفترة - قد تطول وقد تقصر لا يهم ! - يقلع بعدها أوتاده ، (ويسرج) بعيره ، ويواصل الرحلة . وقد زار منها - فيها يبدو - عددا كبيرا ، لكنه لم يتم إلى أى منها .

ولكن في القاهرة برز عنصر جديد في حياته - على صغر سنه - لفته ، وجعل للقاهرة في نفسه مذاقا آخر ، جديدا ، ارتبط بذكرى أول لقاء مع السيدة روبنسن ، حين استقبلته مع زوجها على رصيف المحطة في القاهرة أول نزوله إليها ؛ فد « شعرت وأنا الصبي ابن الاثنى عشر عاما بشهوة جنسية مبهمة لم أعرفها من قبل في حياتي ، وأحسست كأن القاهرة ، ذلك الجبل الكبير الذى حملني إليه بعيرى ، امرأة أوربية ، مثل مسز روبنسن تماما ، تطوقني ذراعها ، يملأ عطرها ورائحة جسدها أنفى » (ص ٢٩) . وهذه المشاعر الجنسية هي التى سيكتب لها السيطرة بعد هذا في لندن ، وسيسخر في سبيل إشباعها كل شىء .

لقد واصل في لندن دراسته حتى صار أستاذا ، لكنه - في الوقت نفسه - تملكته فكرة « غزو » الغرب ! لقد غزا الغرب شرقه وقارته « عسكريا » ، وغزاه هو نفسه « ثقافيا » ، فأخذ في الانتقام منه في نسائه ! كان سلاحه الأكاذيب ، والخداع ، بل استخدم « تراث » الشرق وأفريقيا أيضا ، مستعينا - في هذا كله - بهذه « الملية الحادة في حجمته » ، ويعلمه وثقافته ، وأيضا بإحساسه البارد ، الجامد ، فلندن - بالنسبة إليه - لم تكن إلا أرض « معركة » وساحة قتال ! وكل ما فيها من مظاهر الثقافة والإبداع الإنسان لم يكن إلا « زينة » أو « ديكورا » يستخدمه مصطفى سعيد ، ويرى - ولا يتأثر به في كثير أو قليل :

- تعلمت منها [السيدة روبنسن] حب موسيقى باخ ، وشعر كيتس ، وسمعت عن مارك توين لأول مرة . لكنني لم أكن أستمع بشىء .

(ص ٣٢)

- كانت لندن خارجة من الحرب ومن وطأة العصر الفكتوري . عرفت حانات تشلسي ، وأندية هامبستد ، ومتنديات بلومز برى . أقرأ الشعر ، وأتحدث في الدين والفلسفة ، وأنقد الرسم ، وأقول كلاما عن روحانيات الشرق . أفعل كل شىء حتى أدخل المرأة في فراشى ثم أسير إلى صيد آخر .

- « غرفة نومى مقبرة تطل على حديقة ، ستائرهما وردية منتفخة بعناية ، وسجاد سندسى دافئ ، والسرير رحب ، مخداته من ريش النعام . وأضواء كهربائية صغيرة ، حمراء ، وزرقاء ، وبنفسجية ، موضوعة في زوايا معينة . وعلى الجدران مرايا كبيرة . . . تعبق في الغرفة رائحة الصندل المحروق والند ، وفي الحمام عطور شرقية نفاذة ، وعقاقير كيماوية ، ودهون ، ومساحيق ، وحبوب . غرفة نومى كانت مثل غرفة عمليات في مستشفى . ثمة بركة ساكنة في أعماق كل امرأة . كنت أعرف كيف أحركها » . (ص ٣٤ - ٣٥)

لكن أمه أورتته شيئا آخر ترك في حياته أثارا خطيرة بعد ذلك ، هو « الحرية » . غير أنها كانت ذلك النوع من الحرية الذى جعله « برياً » ، وظل هكذا ، بعيداً عن التوجيه ، بل يكرهه ؛ فلم يقبل رعاية من أحد ، ولم يسع هو إلى هذه الرعاية ، ووجدت هذه « الحرية » أرضها الخصبة في لندن فكانت أحد العوامل الرئيسية في صنع مأساته ورسم ملاعها .

وكان مصطفى سعيد ذكيا ، حاد الذكاء ، متنبها تماما - بتأثير جود مشاعره ، و « استقلالته » - إلى « هذه الآلة العجيبة التى أتيت له » ، عقله :

وسرعان ما اكتشفت في عقلى مقدرة عجيبة على الحفظ والاستيعاب والفهم . أقرأ الكتاب فيرسخ جملة في ذهني . ما ألبث أن أركز عقلى في مشكلة الحساب حتى تنفتح لي مغالقتها ، تذوب بين يدي كأنها قطعة ملح وضعتها في الماء . تعلمت الكتابة في أسبوعين ، وانطلقت بعد ذلك لا ألوى على شىء . عقلى كأنه مذبذبة حادة ، تقطع في برود وفعالية . (ص ٢٦)

وكان هذا الذكاء أول ما يلفت كل الذين تعاملوا معه ، من أهل وطنه أو الأجانب ، حتى وصفوه بالنبوغ والعبقرية : « كان أنيق تلميذ في أيامنا . . . كان نابغة في كل شىء » ، لم يوجد شىء يستعصى على ذهنه العجيب . . . (ص ٥٥) « يقال إنه كان ذكيا » (ص ٦٢) ؛ فكان أول مبعوث سوداني إلى أوروبا ، وأصبح أستاذا للاقتصاد في جامعاتها .

غير أن هذا الذكاء ، وهذا الالتفات والتركيز على هذه « الآلة العجيبة التى أتيت له » ، « هذه الملية الحادة في حجمتى » ، مع هذا الجفاف العاطفى الواضح ، بعد أن خرج إلى الدنيا فلم ير أباه ، ولم يكن بينه وبين أمه إلا ما رأينا ، والأهم هو هذا الجفاف في علاقته ببلده التى لم يعايش طبيعتها ولا أهلها - هذا كله يؤكد ما ذكره مصطفى سعيد نفسه : « في صدرى إحساس بارد جامد كأن جوف صدرى مصبوب بالصخر » . كما يؤكد - من جديد - هذا الانقطاع عن الجذور في نفس مصطفى سعيد ؛ فكان لا ينتمى لشىء ، ولا يرتبط بشىء :

« وضرب القطار في الصحراء ، ففكرت قليلا في البلد الذى خلفته ورائى ، فكان مثل جبل ضربت خيمتى عنده ، وفي الصباح قلعت الأوتاد وأسرجت بعيرى ، وواصلت رحلتى . . . »

فالسودان عنده بلا اسم ؛ فهو ليس إلا « البلد الذى خلفته ورائى » ، وقد فكر فيه « قليلا » فلم يجده إلا « جبلا ضربت خيمتى عنده » ثم غادره في الصباح . أما المشاعر التى يعانيتها من يخرج من « وطنه » وذكرياته وأهله ، فليس عند مصطفى سعيد منها شىء . ونتوقع - بطبيعة الحال - ألا يكون لأى بلد آخر في نفسه أكثر مما كان للسودان . فالقاهرة ، في رحلة الذهاب إليها :

« وفكرت في القاهرة ونحن في وادى حلفا ، فتخيلتها عقل جبلا آخر ، أكبر حجما ، سابت عنده ليلة أو ليلتين ، ثم أواصل الرحلة إلى غاية أخرى » .

« البركة الساكنة » في داخل المرأة قد تحركها الغرابة أو الدهشة أو الجدة في أي شيء . ولم يخذله تراث الشرق وأفريقيا ؛ فأصبح في يده - أو قل في عقله - دمية يلهو بها ، يستدر بها جمهوراً ، قد يكون مثقفاً ، أو يبحث عن الغرابة وحدها ، وفي أكثر الأحيان لمجرد استدرار الرغبات الشبقة في نفس امرأة ، أو حتى لا سترضاها ! فهذا ما فعله بالفلسفة ، والدين ، و « روحانيات الشرق » ، حتى يدخل امرأة إلى فراشه . ولا ينسى قارئ مشهد إذلال جين موريس له وهي تطلب ثمنها لاستسلامها له زهرية ، ثم مخطوطاً عربياً نادراً ، ثم سجادة صلاة هي « أثمن شيء عندي ، وأعز هدية على قلبي » فلا يبخل بهذا كله وهي تدمره أمامه ، كسرا وتمزيقا وحرقا ، وفي النهاية لا تنيله أربه !

وهؤلاء النساء اللاتي قابلهن مصطفى سعيد ، وأوقع بهن ، هن اللاتي ساعدنه على ما فعل في سهولة ويسر ؛ ربما بطبيعة تكوينهن الحضاري والثقافي ؛ فقد كن يملن إلى كل عجيب وغريب ، ولو كان محض أكاذيب ؛ فهو الإحساس الأوربي السائد - تقريبا - بتأثير الحقبة الرومانسية ثم عصر الاستعمار . وكان مصطفى سعيد نبعا لا يفيض للأكاذيب ، التي كان يبرع في نسجها لتزداد غرابتها ويتأكد تأثيرها :

« هذه السيدة [إيزابيلا سيمور] نوعها كثير في أوروبا ، نساء لا يعرفن الخوف ، يقبلن على الحياة بمرح وحب استطلاع . وأنا صحراء الظما ، متأهة الرغائب الجنونية » .

(٤١)

« وقادني الحديث إلى أهلي ، فقلت لها ، غير كاذب هذه المرة ، إنني يتيم وليس لي أهل . ثم عدت إلى الكذب ، فوصفت لها وصفا مهولا كيف فقدت والدي ، حتى رأيت الدمع يطفرف إلى عينيها » .

(ص ٤٢)

ويحكى عن أول لقاء به « آن همند » :

« قابلتها أثر محاضرة ألقيتها في أكسفورد عن أبي نواس . قلت لهم إن عمر الخيام لا يساوي شيئا إلى جانب أبي نواس ، وقرأت لهم من شعر أبي نواس في الخمر بطريقة خطابية مضحكة ، زاعما لهم أن تلك هي الطريقة التي كان الشعر العربي يلقى بها في العصر العباسي . وقلت في المحاضرة إن أبا نواس كان متصوفاً ، وإنه جعل من الخمر رمزا حمله أشواقه الروحية ، وإن توفقه إلى الخمر في شعره كان في الواقع توفقا إلى الفناء في ذات الله . . . كلام ملفق لا أساس له من الصحة ، لكنني كنت ملهما في تلك الليلة ؛ أحسن بالأكاذيب تتدفق على لساني كأنها معان سامية . وكنت أحسن بالنشوة تسري مني إلى الجمهور ، فأمضى في الكذب . . . » (ص ١٤٤)

« وفي لندن أدخلتها [آن همند] بيتي ، وكثر الأكاذيب الفادحة ، التي بنيتها عن عمد ، أكذوبة

أكذوبة . الصندل والنذ وريش النعام وتمائيل العاج والأبنوس والصور والرسوم لغابات النخل على شطآن النيل ، وقوارب على صفحة الماء أشرعتها كأجنحة الحمام ، وشموس تغرب على جبال البحر الأحمر ، وقوافل من الجمال تحب السير على كثران الرمل على حدود اليمن ، أشجار التبلدي في كردفان ، وفتيات عاريات من قبائل الزاندي والنوير والشلك ، حقول الموز والبن في خط الاستواء ، والمعابد القديمة في منطقة النوبة ، الكتب العربية المزخرفة لأغلفة مكتوبة بالخط الكوفي المنق ، والسجاجيد العجمية والسائر الوردية ، والمرايا الكبيرة على الجدران ، والأضواء الملونة في الأركان . ركعت وقبلت قدمي وقالت : أنت مصطفى مولاي وسيدى وأنا سوسن جاريتك » .

(ص ١٤٧)

« ورغم إدراكي أنني أكذب ، فقد كنت أحسن أنني بطريقة ما أعني ما أقول ، وأنها هي أيضا رغم كذبتها فإن ما قالت هو الحقيقة . كانت تلك لحظة من لحظات النشوة النادرة التي أبيع بها عمري كله . لحظة تتحول فيها الأكاذيب أمام عينيك إلى حقائق ، ويصبح التاريخ قوادا ، ويتحول المهرج إلى سلطان » .

(ص ١٤٥)

لقد كان يكذب ، ويدرك أنه يكذب ، ولا يهتم بأن تؤمن من أمامه بصدقه ، بل كل ما يعنيه أن تنبهر ، وأن تعجب حتى تندمج هي نفسها في الدور وتشارك في تمثيله . وفي سبيل هذه اللحظات من المتعة و « النشوة النادرة » تتحول الأكاذيب إلى حقائق ، ويتحول تراث الشرق وأفريقيا ، من العطور والسجاجيد وتمائيل العاج ، إلى الشعر والفلسفة والدين ، إلى قطع شطرنج أو مكعبات أطفال يتغير شكلها بتغيير أوضاعها ومنظورات رؤيتها ، أو هو - في الأحوال كلها - زينة باهرة ، و « ديكور » لغرفة نومه ، ومصيدة لضحاياه ، وأيضا مصيدة له هو نفسه !

ولقد أعانته - كما أشرت - حب المغامرة ، وحب الاستطلاع ، والميل إلى الغريب العجيب ، أو - في كلمة - الأشواق الرومانسية التي كانت آثارها - وما تزال - حية في النفس الأوربية ، هذا الشوق الذي دفع الأوربيين ، رجالا ونساء ، إلى آسيا وأفريقيا وأمريكا ؛ الشوق إلى المختلف : « كانت [آن همند] عكسي نحن إلى مناخات استوائية ، وشموس قاسية ، وآفاق أرجوانية » (ص ٣٤) ؛ أما هو ، فكان « جنوبا نحن إلى الشمال والصقيع » ، حينما أشعله تشربه للحضارة الأوربية قبل أن يراها ، وسنوات الكبت والحرمان التي عاشها في السودان ، والجفاف العاطفي الذي قابله بالجمود من ناحيته ، والاعتماد على هذه « المدينة الحادة في جمجمته » وحدها ، ثم استيلاء فكرة « الغزو » و « الانتقام » من أوروبا عليه !

إنه لم يكن يبحث - في الظاهر - عن الحب ، بل كان يبحث عن

« كنت أجدها في كل حفل أذهب إليه . كأنها تعتمد أن تكون حيث أكون لتهينني . أردت أن أراقصها فقالت لي : لا أرقص معك ولو كنت الرجل الوحيد في العالم . صفعتها على خدّها فركلتني بساقها وعضتني في ذراعي بأسنان كأنها أسنان لبوة » . (ص ١٥٧)

و حين « كبح جماح نفسه » مرة وتجنّبها أسبوعين ، مبتعداً عن الأماكن التي ترتادها والحفلات التي تدعى إليها ، عرفت هي طريق بيته ، وظن أنها سلّمت أخيراً ، ولكن ، هيهات ! فقد حطمت أجل ما عنده من تراث ، وأعزّ هداياه ، أو أحرقتها ، ثم ركلته ركلة أطارت لبه حتى سقط مغشياً عليه . لكنها أخيراً تزوجته : « . . فجأة أجهشت بالبكاء ، وأخذت تبكي برقة . دهشت أنا لهذه العاطفة منها وكفّ المسجل عن إجراء المراسيم . . » (ص ١٦٠) . لكنها بعد الزواج أذلته ، مرة أخرى ، ليست أخيرة ، وامتنعت عليه حتى لم يعد يفرّق بين الحب والكراهية ، بين الحياة والموت :

« دفعتها عني بعنف وصرخت فيها : أنا أكرهك . أقسم أنني سأقتلك يوماً ما . وفي غمرة حزن لم يغب عني التعبير في عينيها . تألّقت عيناها ونظرت إلى نظرة غريبة . هل هي دهشة ؟ هل هي خوف ؟ هل هي رغبة ؟ ثم قالت بصوت فيه مناغاة مصطنعة : أنا أيضاً أكرهك حتى الموت » .

(ص ١٦١ - ١٦٢)

ولو استبدلنا بكلمة « الكراهية » هنا كلمة « الحب » ما غيرنا السياق ، ولا الفكرة الكامنة فيه . لأن علاقتها تعايشت فيها المتناقضات كلها ، من الاهتمام والإعراض ، الإقدام والمنع ، الإهمال الذي انتهى إلى الزواج ، والزواج الذي كان بداية لحرمان مدمر . لقد عبّر على حبه لها - كما رأينا - أكثر من مرة : « ولكنني رغم إرادتي أحببتها ولم أعد أستطيع أن أسيطر على مجرى الأحداث » ، بل بلغ حبه لها أن « الدنيا كلها لا تساوي عندي حبة خردل في سبيلها » . والأكثر دلالة من حديثه احتمالاً لإعراضها وإصراره على مطاردتها ، ثم احتمالاً لما كانت تسببه له من متاعب .

فكانت إحدى عاداتها أن تثير المتاعب في كل مكان يخرجان إليه ، حتى قال له رجل في حانة جاء يفضّ معركة أثارتها :

« يؤسفني أن أقول لك إن هذه المرأة إذا كانت زوجتك فإنك متزوج من مومس . هذا الرجل لم يكلمها بكلمة . يبدو أن هذه المرأة تحب منظر العنف » . (ص ١٦٣)

وإنها كذلك ؛ لا تحب منظر العنف فحسب ، بل كانت أيضاً تمارسه ، ومع مصطفى سعيد نفسه ، كما رأينا ، وكما يحكي هو : « . . وقد كانت لحظات النشوة نادرة بالفعل ، وبقية الوقت نقضيه في حرب ضروس لا هوادة فيها ولا رحمة . كانت الحرب تنتهي بهزيمتي دائماً . أصفّعها فتصفعني وتنشب أظافرها في وجهي وتنفجر

المتعة التي ألهمت ظهره ، وأحرقت بنارها ثلاث نساء انتحرن تحت وطأة كذبه وخداعه وه رجولته القاسية » أيضاً ؛ فنمت في نفسه بذرة العنف الأوربي ، الذي رآه مع جنود الاستعمار في وطنه وفي القاهرة ، وفي الحروب المتوالية حتى الحرب العظمى الأولى . لقد حطم كذب مصطفى سعيد وخداعه حياتهن ، فلم يكن أمامهن إلا « الحل الأوربي الشائع » ؛ العنف ، ولومع أنفسهن ؛ فانتحرن : « هاتان الفتاتان لم يقتلها مصطفى سعيد ولكن قتلها جرثوم مرض عضال أصابها منذ ألف عام » (ص ٣٦ - ٣٧) .

و حين أذلّت « جين موريس » مصطفى سعيد حتى تزوجته ، ثم امتنعت عليه ، وخانته ، ومارست معه كل أنواع العنف - كانت كأنها تستثير هذه البذرة التي ألقتها في نفسه الحضارة الأوربية ، وغذتها حوادث الانتحار المتتالية حتى نمت ، وجعلتها « جين موريس » تترعرع وتؤثّر أكلها .

غير أن مصير « جين موريس » لم يضع مصطفى سعيد وحده نهايته ؛ لقد كانت تسعى إلى مصير الأخريات ، الانتحار ، ولكن لا يبيدها ، بل يبد مصطفى سعيد نفسه . كانت تتمنى أن يقتلها ؛ وقد فعل . كانت تريد الموت على يديه ، وتعرفت بذرة العنف في نفسه فاستثارتها حتى تحولت إلى يد قوية غرست الخنجر في صدرها .

لقد طارده « جين موريس » ثلاث سنوات ، لا تنيله من نفسها شيئاً ، ولا تسمح لأخرى بأن تقترب منه :

« . . وكنت أحسّ إحساساً داخلياً أنها رغم تظاهرها بكراهيتي ، كانت مهتمة بأمري ، حين يجمعني وإياها مجلس تراقبي بطرف عينيها ، ونحصى جميع حركاتي وسكناتي ، وإذا رأت مني اهتماماً بفتاة ما سارعت إلى إساءتها والقسوة عليها . كانت ماجة بالقول والفعل ، لا تتورع عن فعل أي شيء ، تسرق وتكذب وتغش ، ولكنني رغم إرادتي أحببتها ولم أعد أستطيع أن أسيطر على مجرى الأحداث . كانت حين أتجنبها تغريبي ، وحين أطاردها تهرب مني » .

(ص ١٥٨)

لقد أحبها لأنها مثله ، تكذب وتغش وتسرق ، « لا تتورع عن فعل أي شيء في سبيل ما تريد » . وأحبها أيضاً - وهذا هو الأهم - لأنها لم تنله ما يريد ، ولم تستسلم له استسلام الأخريات ؛ فكانت تلوح له بما يغريه ، بل ما يشعره باهتمامها به ، حتى إذا اقترب منها وطاردها ، ابتعدت عنه ، أكثر من هذا لم تسمح لأخرى بالاقتراب منه ؛ لقد أشعلت في نفسه فتيل الرغبة ثم لم تروها ، فاشتد ظمؤه ، فخرج « مجرى الأحداث » من يده هو « الغازي » الذي لم تكن مدينة تستعصى على جيوشه المجيئة !

« هذه المرأة قدرى وفيها هلاكي ، ولكن الدنيا كلها لا تساوي عندي حبة خردل في سبيلها . أنا الغازي الذي جاء من الجنوب ، وهذا هو ميدان المعركة الجليدي الذي لن أعود منه ناجياً » . (ص ١٦٢)

في كيانها بركان من العنف فتكسر كل ما تناله يدها من أوإن وتمزق الكتب والأوراق . . . كل معركة تنتهي بتمزيق كتاب مهم أو حرق بحث أضعت فيه أسابيع كاملة . . . (ص ١٦٣)

وكانت تخونه ، في الوقت الذي تمتنع عليه ، وكان هو يعلم بهذا ، وكانت هي لا تحفيه .

« وكنت أعلم أنها تخونني . كان البيت كله يفوح برائحة الحيانة . . . قلت لها : أنت تخونيني . قالت : افرض أنني أخونك . صرخت فيها : أقسم أنني سأقتلك . ابتسمت ساخرة وقالت : أنت فقط تقول هذا . ما الذي يمنعك من قتلي ؟ ماذا تنتظر ؟ لعلك تنتظر حتى تجد رجلاً فوقى . . . وحتى حينئذ لا أظنك تفعل شيئاً . ستجلس على السرير وتبكي . » (ص ١٦٤)

ما الذي يربطه إليها ؟

« وما أكثر ما سألت نفسي : ما الذي يربطني بها ؟ لماذا لا أتركها وأنجوب نفسي ؟ ولكنني كنت أعلم أن لا حيلة لي وأن لا مفر من وقوع المأساة . » (ص ١٦٤)

إن تفسير هذه العلاقة بين مصطفى سعيد و « جين موريس » على المستوى الإنساني — يمكن أن يكون بالقول إنه أحبها ؛ أحبها لشخصيتها المستقلة ، وعدم الاستسلام له في سهولة ويسر ، أحبها لإصرارها على هدفها ومعرفتها السبل للوصول إلى هذا الهدف . غير أن هذا التفسير — أو هذا التفسير وحده — يجعل من مصطفى سعيد شخصية ضعيفة ، منهارة ، تداعت عند أول اختبار حقيقي مع امرأة قوية لها شخصيتها المستقلة ، ولها رغباتها التي تعرف متى تشبعها ، وكيف تشبعها ، ومع من تشبعها .

ومصطفى سعيد كذلك ؛ ولا يخذعنا نجاحه مع الأخريات ؛ فجانب كبير من هذا النجاح يعود إلى كذبه وخداعه ، وإجاده لهذا الكذب والخداع ، كما يعود أيضاً — وربما بالدرجة الأولى — إلى استعدادهن للوقوع تحت تأثير هذا الخداع . أما « جين موريس » فقد عرفت مصطفى سعيد على حقيقته ، وعرفت كيف تعامله . وكانت قاعدتها بسيطة ، لكنها ناجحة : زدت حرماناً يزداد ارتباطاً ؛ عذ ولا تمنح ، أو — إذا منحت — فامنع بحساب دقيق ! فما الذي يربطها هي به ؟ ما الذي جعلها تطارده هذه المطاردة كلها ، حتى تزوجه ؟ ولماذا تزوجه أصلاً ؟

هل تزوجه طمعاً في رجولته — أو بهيميته ، لا فرق ! — التي جذبت الأخريات جميعاً إليه ؟ ربما ، فلا يستطيع أحد أن يقطع وإلا ستبرز أسئلة من قبيل : ولماذا — إذن — دأبت على إهانة هذه الرجولة بانتظام وإصرار غريبيين ، ولم تستسلم له أبداً ، فظلت لحظات النشوة « نادرة » ؟

لقد وجدت « جين موريس » في مصطفى سعيد ضالتها ؛ رجلاً عنيف الرجولة ، « ثوراً متوحشاً » ، إذا أعطى في سهولة ويسر عاف ما أعطى ، وإذا منع تمسك . ووجدت فيه هذا العنف الذي تحتاج

إليه لإثارة الحرب المستعرة ؛ لأنها « تحب منظر العنف » ، بل تمارسه ، وهو — في الوقت نفسه — سهل القياد . وفوق هذا كله ، فمصطفى سعيد سيصبح ملكاً لها ، عبداً تنفذ به ما تشاء ؛ إنها شهوة التملك ، من جهة ، وشهوة العنف من جهة أخرى .

إنها شخصية تبدو شاذة في حبها للعنف ؛ تمارسه وتسعد برؤيته ، بل كانت تسعى إليه حتى الموت ؛ فكان عشقها المخلص للعنف والموت ، أو — لنقل — للعنف ولو أدى إلى الموت ! يحكي مصطفى سعيد كيف قتلها :

« ورأيت وجهها تعلوه حمرة ، وجفنيها ينكران كأنها أصبحت غير قادرة على السيطرة عليهما . رفعت الخنجر ببطء فتأملت حذو بعينيها . واتسعت حدقتا العينين فجأة وأضاء وجهها بنور خاطف كأنه لمع برق . لبثت تنظر إلى حد الخنجر بخليط من الدهشة والخوف والشبق

وضعت حد الخنجر بين يديها ، وشبكت هي رجلها حول ظهرى . ضغطت ببطء . ببطء . فتحت عينيها . أتى نشوة في هذه العيون . ويدت لي أجمل من كل شيء في الوجود . قالت بألم : يا حبيبي . ظننت أنك لن تفعل هذا أبداً . كدت أياأس منك » (ص ١٦٦-١٦٧)

وقد أرادت أن تكمل الدائرة ، فأخذت تدعوه أن « يصحبها » ؛ وأخذت أدعك صدرها بصدرى [والخنجر بينهما] وهي تصرخ متوسلة : تعال معي . تعال . لا تدعني أذهب وحدي » (ص ١٦٧) . لكنه لم يفعل ، أملاً أن يقوم غيره بما أخفق هو فيه ؛ فتمنى أن يحكم بإعدامه ، لكنهم حبكوا « المؤامرة » حوله وحكموا بسجنه !

● ● ●

فماذا يمثل مصطفى سعيد في « موسم الهجرة إلى الشمال » ؟

إن الجانب الذي حللناه من مصطفى سعيد — حتى الآن — هو جانبه الإنساني : حرمانه ، وانقطاع جذوره ، وذكاؤه وتفوقه . إن القارئ « يوشك » أن يقول — في لحظة ما — إن هذه الشخصية شخصية شاذة ، لا تمثل إلا نفسها ؛ تفتحت رغباته في أوروبا ، بعد أن شرب ثقافتها وتشبع منها ، حتى وهو في بلده ، وفي القاهرة ، ثم في لندن ، وقد وجد حرية ممارسة هذه الرغبات ، دون جهد إلا في الكذب والخداع ، وهو بارع في اختراعهما ؛ فأخذ يمارس هذه الرغائب ما شاءت له الممارسة ، مجتداً لها حتى تراث المنطقة التي أتى منها .

لقد قلنا « يوشك » لأننا لا نلبث أن نكتشف أن ما فعله مصطفى سعيد ليس غريباً على إطاوه الحضاري في السودان — والمنطقة كلها ، للأسف ! — الذي يرى في الجنس وحده مقياساً لا يختل لرجولة الرجل وأنوثة المرأة معاً . (راجع الفصل الخامس من الرواية كله) . ومن ثم تولدت في رأس مصطفى سعيد فكرة « الغزو » واختار أرض المعركة في أوروبا !

كان هذا ما يملأ رأس مصطفى سعيد ، أما الهدف الأساسي من

ذهابه إلى أوروبا فقد غاب عن ذهنه وروحه تماما . لقد شرب العلم الأوروبي ، بل الثقافة الأوروبية كلها ، ولكنه لم يسأل نفسه أبداً : لماذا تعلمت ؟ ولماذا أرسلت إلى أوروبا ؟ كانت بلده غائبة ، وكان شعبه ، ومستقبل هذا الشعب ، وما يمكن أن يفيد به - كان هذا كله غائبا . ولم يكن بلده ، ولون بشرته ، بل عقله نفسه ، كما أشرنا غير مرة ، إلا « زينة » و « ديكورا » وحققا من الأكاذيب والأوهام يمارس من خلالها رغائبه .

ويبدو أن هذا نفسه ما كان مخططاً له ؛ فقد تنبأه الإنجليز من وقت أن كان في المدرسة الأولية في السودان . فأحد زملاء طفولته يروي عنه « كان المدرسون يكلموننا بلهجة ويكلمونه هو بلهجة أخرى » (ص ٥٥) ، وأنهم كانوا يطلقون عليه « الإنجليزي الأسود » . وقد ساعد هو نفسه على هذا : « كان منعزلاً ومتعالياً ، يقضي أوقات فراغه وحده ، إما في القراءة أو في المشي مسافات طويلة » . ثم أرسلوه بعد ذلك إلى القاهرة ثم إلى لندن .

هذا التنبؤ كان لابد أن يزيده انعزالاً ، حتى عن زملاء المدرسة ؛ إذ كانت النظرة السائدة أن الإنجليز لا يحتضنون إلا أرذل القوم : « احتضنوا أرذل الناس . أرذل الناس هم الذين تبوأوا المراكز الضخمة أيام الإنكليز . كنا واثقين أن مصطفى سعيد سيصير له شأن يذكر الناس الذين ليس لهم أصل ، هم الذين تبوأوا أعلى المراتب أيام الإنكليز » . (ص ٥٧) .

بل إن المجتمع الإنجليزي نفسه احتضنه أيضاً ليجعل منه واجهة لتحرره :

« كان يبدو واجهة يعرضها أفراد الطبقة الأرستقراطية الذين كانوا في العشرينات وأوائل الثلاثينات يتظاهرون بالتحرر . ويقال إنه كان صديقاً للورد فلان ولورد علان . وكان أيضاً من الأثريين عند اليسار الإنكليزي . . . كأنهم أرادوا أن يقولوا : انظروا كم نحن متسامحون ومتحررون ! هذا الأفريقي كأنه واحد منا ! إنه تزوج ابنتنا ويعمل معنا على قدم المساواة . هذا النوع من الأوروبيين لا يقل شراً ، لو تدرؤن ، عن المجانين الذين يؤمنون بتفوق الرجل الأبيض في جنوبي أفريقيا وفي الولايات الجنوبية من الولايات المتحدة . نفس الطاقة العاطفية المتطرفة ، تتجه إلى أقصى اليمين أو أقصى اليسار . . . » (ص ٦٢)

لا يستطيع أحد أن يدعى أن مصطفى سعيد كان واعياً بهذا كله ، أو - كما شاع عنه - أنه كان « عميلاً » للإنجليز يساعدهم على تنفيذ مخططاتهم في الشرق وأفريقيا ، لكنه تصرف دون « وعي » واضح بطبيعة ذاته ، وبطبيعة « المهمة » التي كان عليه أن يقوم بها : « لو أنه فقط تفرغ للعلم لوجد أصدقاء حقيقيين من جميع الأجناس ، ولكنتم قد سمعتم به هنا . كان قطعاً سيعود وينفع بعلمه هذا البلد الذي تتحكم فيه الخرافات . . . » (ص ٦٢) . لكنه لم يكن متفرضاً لعلمه ، ولم يكن مدركاً لما ينبغي عليه أن يعمل به بعلمه ، وغير واعٍ بطبيعة ما عليه من التزام تجاه أمته وشعبه .

لقد أسلم مصطفى سعيد نفسه للحضارة الأوروبية ، وللمجتمع الأوروبي ، « فكسرا قلبه » ، وغيباه عن نفسه ووعيه : « مصطفى سعيد يا حضرات المحلفين إنسان نبيل ، استوعب عقله حضارة الغرب ، لكنها حطمت قلبه . . . » (ص ٣٦) . حطمت قلبه لأنه أسلم نفسه لها ، أو هو - في الحقيقة - أسلم نفسه لوجهها المظلم الكتيب ، فأورثته الظلام والكآبة ، بالرغم مما يبدو - أو ما كان ينبغي أن يكون عليه من سعادة التفوق العلمي والعلاقات النسائية !

« إن القاضي قبل أن يصدر عليه الحكم في الأولدبيل قال له : إنك يا مستر مصطفى سعيد ، رغم تفوقك العلمي ، رجل غبي . إن في تكوينك الروحي بقعة مظلمة ، لذلك فإنك قد بددت أنبل طاقة يمنحها الله للناس : طاقة الحب » . (ص ٥٨)

طاقة الحب التي كان يمكن لها أن تجعل من مصطفى سعيد شيئاً آخر ؛ فقد كان بإمكانها أن تدفع حياته وعلمه وسلوكه إلى هدف محدد ، أو شبه محدد ، يسعى إليه أو يسلك على هدى منه ، فيعود عليه بالخير ، وعلى شعبه الذي كان - وإن لم يره أو يسمع به - ينتظر عودته وعودة أمثاله ؛ و « كان قطعاً سيعود وينفع بعلمه هذا البلد الذي تتحكم فيه الخرافات » . ولكنه حين عاد - أخيراً - عاد محطماً لا يصلح لشيء ؛ بل إنه لمدهش أن نراه تزوج وأنجب وأفلح أرضاً !

إن مصطفى سعيد بقدر ما هو شخصية حيّة ونامية في الرواية ، فهو أيضاً « نموذج حي » لهؤلاء الذين ذابوا في حضارة الغرب ، وأسلموا أنفسهم لها ، غائبين عن الوعي ، فاقدين الروح النقدية المبنية على أساس استيعابهم - أصلاً - لقدرات شعبهم وإمكاناته ، بما يتيح لهم أن ينفذوا إلى جوهر حضارتهم الأصلية ، وإلى جوهر الحضارة الغربية معاً ، فيعرفون ماذا ينبغي أن يأخذوا وماذا ينبغي أن يتركوا ؛ بمعنى إجراء حوار إيجابي مع هذه الحضارة . وهذا ما لم يفعله مصطفى سعيد ؛ فقد استسلم منذ الوهلة الأولى ، استسلم لحضارة ليست له ، واستوعبها بعقله ، فحطمت قلبه ؛ لأنها استنفدت طاقاته الإيجابية وقواه الفاعلة ، فكانت النتيجة الطبيعية أنه لم يستفد من هذه الحضارة شيئاً ، حتى ما يمكن أن يُعدّ أبدع ما فيها ، الفن والفكر ، لم يخاطب قلب مصطفى سعيد ولم يؤثر فيه ، بل ظل - ككل تراث آخر - مجرد « زينة » و « ديكور » :

ثلاثون عاماً . كان شجر الصفصاف يبيض ويخضر ويصفر في الحداثق ، وطير الوقواق يُغني للربيع كل عام . ثلاثون عاماً وقاعة ألبرت تغص كل ليلة بعشاق يبتهون وباخ ، والمطابع تخرج آلاف الكتب في الفن والفكر . مسرحيات برنارد شو تمثّل في الرويال كورت والميماركت . كانت إيدث ستول تغرد بالشعر ، ومسرح البرنس أف ويلز يفيض بالشباب والألق . البحر في مدّه وجزره في بورنمث وبرايثن ، ومنطقة البحيرات تزدهى عاماً بعد عام . الجزيرة مثل لحن عذب ، سعيد حزين ، في تحوّل سرائي مع تحوّل الفصول . ثلاثون عاماً وأنا جزء من هذا كله ، أعيش فيه ، ولا أحسّ جماله الحقيقي ،

ولا يعني منه إلا ما يملأ فراشي كل ليلة .

(ص ٣٩-٤٠)

ولا نجدعنا أنه لاذ - في النهاية - بوطنه ، وبالأرض يفلحها ، ويتزوج ، وينجب . فقد عاد إلى هذا كله محطاً ، ليس فيه من قواه الإيجابية الفاعلة المؤثرة على مسيرة وطنه وشعبه شيء ، أو هو قد عاد ليحكى حكايته ويقيم لها ضريحاً .

لقد تسربت جراثيم الحضارة الأوربية إلى نفسه وانتهى أمره ، حتى وهو يعيش بين قومه وفي وطنه ، وظل النداء يتردد قوياً في أذنه :

.. لا جدوى من خداع النفس . ذلك النداء البعيد ما يزال يتردد في أذني . وقد ظننت أن حياتي وزواجي هنا سيسكتانه . ولكن لعلّي خلقت هكذا ، مهما يكن معنى هذا ، لا أدري : إنني أعرف بعقلي ما يجب فعله ، الأمر الذي جرّبه في هذه القرية ، مع هؤلاء القوم السعداء . ولكن أشياء مبهمة في روعي وفي دمي تدفعني إلى مناطق بعيدة تتراءى لي ولا يمكن تجاهلها . واحسرتني إذا نشأ ولداً ، أحدهما أو كلاهما ، وفيها جرثومة هذه العدوى ، عدوى الرحيل . (ص ٧٠-٧١) .

لقد كان سواء أن يعود مصطفى سعيد أو لا يعود ؛ لأن عودته لم تُفدّه ولم تُفدْ غيره ؛ فيصبح سواء أن يكون مصطفى سعيد قد مات أو انتحر ؛ لأنها - على أية حال - لم تكن النهاية التي يريدونها أو يتوقعونها :

إنما ، هل هي فعلاً النهاية التي كان يبحث عنها ؟ لعله كان يريد في الشمال ، الشمال الأقصى ، في ليلة جليدية عاصفة ، تحت سماء لا نجوم لها ، بين قوم لا يعنيهم أمره . نهاية الغزاة الفاتحين .

(ص ٧١)

٢ - ٣

هذه الشخصية ، شخصية مصطفى سعيد في علاقتها بأوروبا ، تقابلها شخصية مبعوث آخر إلى أوروبا ، هي شخصية « الراوي » ، ونظرتهم إلى كل من أوروبا وقومه ، وإلى « العلاقة » أو « الصراع » بينهما ، في الماضي والحاضر ، وما ينبغي أن يكون عليه في المستقبل .

والقارىء لا يعرف من تفاصيل رحلة الراوي إلى أوروبا إلا أنه قضى سبع سنوات يدرس للدكتوراه في حياة شاعر إنجليزي . ولكن الذي يراه القارىء على طول الرواية هو « نتيجة » هذه الرحلة بعد عودته ؛ النظرة التي يرى بها طرفي « العلاقة » أو « الصراع » بين حضارتين ، والتي يرى بها هذه العلاقة وهذا الصراع أيضاً .

إن أول كلمات الراوي في الرواية صيحات الفرح والدفء والسعادة بالعودة إلى الأحضان التي طالما جلده الشوق إليها ، سبعة أعوام طوال : « سبعة أعوام وأنا أحزن إليهم وأحلم بهم ؛ إنهم أهله وقومه الذين لم يكونوا يقلّون عن شوقه شوقاً » فرحوا بي وضجوا حولي ، فكأنما يذوب في داخله ثلج الشمال القارس ، ثلج الغربة ،

والشوق ، والحلم الذي لا يتحقّق : « ولم يمض وقت طويل حتى أحسست كأن ثلجاً يذوب في دخيلتي ، فكأنني مفرور طلعت عليه الشمس . ذاك دفء الحياة في العشيرة ، فقدته زماناً في بلاد « تموت من البرد حيتانها » . . . » (ص ٥) .

ولم يكن حنينه إلى الناس والأهل وحدهم ، بل كان أيضاً حنيناً إلى الطبيعة ، إلى الجذور :

ذاك لعمري صوت أعرفه ، له في بلدنا وشوشة مرحة . صوت الريح وهي تمرّ بالنخيل غيره وهي تمرّ بحقول القمح . وسمعت هديل القمرى ، ونظرت خلال النافذة إلى النخلة القائمة في فناء دارنا ، فعلمت أن الحياة لا تزال بخير ، أنظر إلى جذعها القوى المعتدل ، وإلى عروقها الضاربة في الأرض ، وإلى الجريد الأخضر المتهدل فوق هامتها فأحسّ بالطمأنينة . أحسّ أنني لست ريشة في مهب الريح ، ولكنني مثل تلك النخلة ، مخلوق له أصل ، له جذور ، له هدف . (ص ٥ - ٦)

إن العودة - عند الراوي - تعني الكثير ، بالرغم من غربة السنوات السبع ؛ تعني ناساً ، وأهلاً ، وأرضاً ، بل شجراً يعينه ، وطيراً ألف سماع هديلها ، بل تعني أيضاً عادات ألفها وأحبها ، حُرّم منها فترة ، وما هو يعود إليها سعيداً ، نشوان ؛ مهما تكن بساطة مظهرها :

وجاءت أمي تحمل الشاي . وفرغ أبي من صلاته وأوراده فجاء . وجاءت أختي وجاء أخوأي . وجلسنا نشرب الشاي ونحدث ، شأناً منذ تفتحت عيناي على الحياة . نعم ، الحياة طيبة ، والدنيا كحالها لم تتغير . (ص ٦)

إنها - في كلمة - العودة إلى الجذور ، التي يستشعر معها الإنسان الطمأنينة والهدوء ، يشعر معها أنه « ليس ريشة في مهب الريح » ، وأنه « مخلوق له أصل ، له جذور ، له هدف » . وهذا كله ما افتقده مصطفى سعيد ؛ فضاع !

وهذه العودة نفسها هي التي فتحت مسام نفسه للحياة كلها ، وخلفت في نفسه رغبة عارمة في الغب من الحياة ما وسعته القدرة والطاقة ، والعطاء الذي لا تحدّه حدود :

.. وكانت تخطر في ذهني أحياناً أفكار غريبة . كنت أفكر ، وأنا أرى الشاطئ يضيق في مكان ، ويتسع في مكان آخر ، أن ذلك شأن الحياة ، تعطى بيد وتأخذ باليد الأخرى . لكن لعلني أدركت ذلك فيما بعد . أنا الآن ، على أي حال ، أدرك هذه الحكمة ، لكن بذهني فقط ، إذ إن عضلاتي تحت جلدي مرنة مطواعة ، وقلبي متفائل . إنني أريد أن آخذ حقّي من الحياة عنوة ، أريد أن أعطي بسخاء . أريد أن يفيض الحب من قلبي فينبع ويشمر . ثمة آفاق كثيرة لا بد أن تزار ، ثمة ثمار يجب أن تقطف ، كتب كثيرة تقرأ ، وصفحات بيضاء في

سجل العمر ، سأكتب فيها جملًا واضحة بخط جريء .

(ص ٨ - ٩)

أسمع طائراً يغرد ، أو كلباً ينبج ، أو صوت فأس في الحطب - وأحس بالاستقرار . أحس أنني مهم ، وأنني مستمر ، ومتكامل . لا . . . لست أنا الحجر يلقي في الماء ، لكنني البذرة تبذر في الحقل .

(ص ٩)

بل هو يكشف أن قرية وأهله وقومه جميعا في الحقيقة لم يغادروا نفسه أبداً ، وكانت قريرته - الحقيقة والرمز معا - تملؤه وهو في غربته :

كنت أطوى ضلوعي على هذه القرية الصغيرة ، أراها بعين خيالي أينما التفت . أحيانا في أشهر الصيف في لندن ، أثر هطلة مطر ، كنت أشم رائحتها . في لحظات خاطفة قبيل مغيب الشمس ، كنت أراها في أخريات الليل ، كانت الأصوات الأجنبية تصل إلى أذني كأنها أصوات أهلي هنا . أنا ، لا بد من هذه الطيور التي لا تعيش إلا في بقعة واحدة من العالم . . . الوجوه هناك كنت أتخيلها قمحية أو سوداء ، فتبدو وجوها لقوم أعرفهم . (ص ٥٣)

هذا الارتباط الذي لا ينقسم ، حتى في أثناء الغربة ، هو الذي يجعل قريرته وقومه في داخل نفسه لا يخرجون ، بل يجعل الأجانب ، وأصواتهم لهم ملامح قومه وأصواتهم !

وهذا الارتباط أيضاً هو الذي يملؤه - كما أشرنا - تفتحاً للحياة ، ورغبة في العطاء غير المحدود ، كما أنه هو - لا الغرور ! - الذي يجعله في رده - التي لا يعلنها - على مصطفى سعيد ممتلئاً زهواً ، وشعوراً بالفخر والانتصار :

- لا غرو ، فقد كنت أهد نفسي زينة الشاب في البلد .

- يقول لي : ماذا تسمونها ؟ لم يعجبني ذلك ، فقد كنت أحسب أن الملايين العشرة في القطر كله سمعوا بانتصاري .

- « العفو » - هكذا قلت ، لكنني ، والحق يقال ، كنت تلك الأيام مزهواً بنفسي ، حسن الظن بها .

- . . . فقلت له ، وأنا أتصنع التواضع ، . . .

- . . . واغتظت ، لا أخفى عليكم أنني اغتظت ، حين ضحك الرجل ملء وجهه . . .

(ص ١٢ - ١٣)

إن الراوي يشعر بأنه قام في الخارج بما يجب عليه في هذه المرحلة ، أن يتعلم ويتقن ما تعلم ؛ لقد أخذ وأحسن الأخذ ، وها هو قادم يريد أن يعطي ويعطي ، لا يكف عن العطاء ، وهذا ما يملؤه زهواً وفخراً وإحساساً بالانتصار ، لا الغرور ، كما قد يتبادر إلى الذهن لأول وهلة . وهذا أيضاً ما يجعله ينظر إلى أهله وقومه « كما هم » بحسنتهم

وسوءاتهم . بخيرهم وشرهم ، وهو ما يجعله أيضاً ينظر إلى مصطفى سعيد في حجمه الحقيقي ؛ لا يجعل منه أسطورة خيانية وغنى - كما جعله الموظفون من زملاء طفولته وآخرون - ولا أسطورة خلود - كما فعل محجوب حين يشبه مصطفى سعيد بنبي الله الخضر ! بل هو يراه - في أكثر الأحيان - أكذوبة ، محض أكذوبة أو وهم !

والراوي في رؤيته للأوربيين يؤكد على الجانب الإنساني ، أو قل البشري منهم ؛ فهم « مثلنا » يكررها على الناس دائماً :

دهشوا حين قلت لهم إن الأوربيين ، إذا استثنينا فوارق ضئيلة ، مثلنا تماماً ، يتزوجون ويربون أولادهم حسب التقاليد والأصول ، ولهم أخلاق حسنة ، وهم عموماً قوم طيبون .

وسألني محجوب : هل بينهم مزارعون ؟

وقلت له : نعم بينهم مزارعون وبينهم كل شيء . منهم العامل والطبيب والمزارع والمعلم ، مثلنا تماماً .

وآثرت ألا أقول بقية ما خطر على بالي : مثلنا تماماً . يولدون ويموتون ، وفي الرحلة من المهد إلى اللحد يحلمون أحلاماً ، بعضها يصدق وبعضها

يخيب . . . (ص ٧)

وواضح تماماً أن « المماثلة » التي يؤكد عليها الراوي - هنا - يمكن أن نطلق عليها « المماثلة البشرية » ؛ مماثلة الميلاد والموت ، وما بينهما من أحلام - فردية - بعضها يصدق وبعضها يخيب ، وامتهان كل مجموعة منهم عملاً محدداً ، من الطب إلى الزراعة إلى الصناعة أو التجارة . . الخ . وواضح أنه يؤكد للناس - وربما لنفسه أولاً - على هذه « المماثلة » تخلصاً من عقد النفس أو الاضطهاد التي ما تزال مسيطرة على كثيرين من الشعوب التي كانت مستعمرات أوربية . ولكن هذا التأكيد - كما سنرى بعد - يطمس معالم الطريق أمام الذين يريدون أن يضعوا أيديهم على « مفتاح » محدد لـ « روح الحضارة الأوربية » . لكنه - على أية حال - يكتفي بهذا التأكيد على مماثلة الإنسان الأوربي للإنسان العربي أو الأفريقي أو للبشر في كل مكان ، فحسب - وهي نظرة - كما سنرى أيضاً - فيها كثير من السلبية ، والمصالحية ، وعلى دُخل « مع هذه الحضارة . وليس هذا حلاً ، وإن يكن شائعاً ؛ لأن الصراع قائم شتاً هذا أم آييناً ، والغزو - أيا كان شكله - لم يهدأ ، وتجاهلنا له لن يحل المشكلة ، كما لن يحلها غزونا - أو غزو مثقفينا ! - لأوروبا على شاكلة غزو مصطفى سعيد لها !

وهذه السلبية جزء واضح من التكوين الشخصي للراوي ؛ فحين قضى مصطفى سعيد - موتاً أو انتحاراً - وترك ولديه تحت وصايته وطلب « ود الرئيس » - ذي السبعين عاماً - الزواج من حسنة ، أرملة مصطفى سعيد ، لم يفعل الراوي شيئاً سوى الغيظ ! بالرغم من أنه يعلم أن فارق السن بينهما حوالي أربعين عاماً ، وأنها ترفضه رفضاً قاطعاً ، وقالت له صراحة : « بعد مصطفى سعيد لا أدخل على رجل » ، وقالت له أيضاً : « إذا أجبروني على الزواج ، فإنني سأقتله وأقتل نفسي » . (ص ٩٩)

إنه نموذج للوجه الآخر للقضية ؛ قضية التقدم في هذه المنطقة ، والفئة المنوط بها أن ترود هذا التقدم وترعاه . لقد عاد بعلمه حقاً من أوروبا ، ولم يضع ضياع مصطفى سعيد ، ولكن لينضم إلى جيوش الموظفين ، الذين همهم الأول الأمن والسكينة ، أو الغنى والسلطة ، في ظل حكومات ترعى - من حيث تدرى أو لا تدرى - التخلف والأنانية :

.. لن يصدق [محبوب] أن سادة أفريقيا الجدد ، ملس الوجوه ، أفواههم كأفواه الذئاب ، تلمع في أيديهم ختم [كذا ! يعني خواتم أو خواتيم] من الحجارة الثمينة ، وتفوح نواصيههم برائحة العطر ، في أزياء بيضاء وزرقاء وسوداء وخضراء من الموهير الفاخر والحرير الغالي تنزلق على أكتافهم كجلود القسطنطينية ، والأحذية تعكس أضواء الشمعدانات ، تصر صريراً على الرخام - لن يصدق محبوب أنهم تدارسوا تسعة أيام في مصير التعليم في أفريقيا في « قاعة الاستقلال » التي بُنيت لهذا الغرض ، وكُلفت أكثر من مليون جنيه ، صُرح من الحجر والأسمنت والرخام والزجاج ، مستديرة كاملة الاستدارة ، وُضع تصميمها في لندن ، ردهاتها من رخام أبيض جُلب من إيطاليا ، وزجاج النوافذ ملون ، قطع صغيرة مصفوفة بمهارة في شبكة من خشب التيك ، أرضية القاعة مفروشة بسجاجيد عجمية فاخرة ، والسقف على شكل قبة مطلية بماء الذهب ، تتدلى من جوانبها شمعدانات كل واحد منها بحجم الجمل العظيم . المنصة - حيث تعاقب وزراء التعليم في أفريقيا طوال تسعة أيام - من رخام أحمر كالذي في قبر نابليون في الأنفاليد ، وسطحها أملس لماع من خشب الأبنوس . على الحيطان لوحات زيتية ، وقبالة المدخل خريطة واسعة لأفريقيا من المرمر الملون ، كل قطر بلون ..

(ص ١٢٠ - ١٢١)

فهل يقدر الراوي على الخروج من هذه الحلقة المحكمة حوله وحول الموظفين من أمثاله ، بالرغم من العلم الذي حصّله في رحلته إلى أوروبا ؟ لا نظن أنه يستطيع ، بهذه السليبة ، وهذا التسليم بقدر الوظيفة ، أن يفعل شيئاً .

ولعله وصل إلى هذه النتيجة - في النهاية - بعد أن رأى سلبية تنتهي بحسنة بنت محمود - التي أحبها - إلى هذه النتيجة ، هذه الجريمة البشعة ، وتنتهي به إلى هذا الوضع الذي يتساءل معه بإلحاح : « هل أنا نائم أم يقظان ؟ هل أنا حي أم ميت ؟ » (ص ١٦٩) . لقد ألقي نفسه - أخيراً - في النهر ، كما فعل مصطفى سعيد ، ربما ، عارياً تماماً كما ولدته أمه ،

ومع ذلك كنت ما أزال ممسكاً بخيط رفيع واهن : الإحساس بأن الهدف أمامي لا تحني ، وأنتى يجب أن أتحرّك إلى أمام لا إلى أسفل . ولكن الخيط واهن حتى كاد ينقطع ، ووصلت إلى نقطة أحسست فيها أن

وفي أثناء حوارها معها يكرّر أكثر من مرّة السكوت وانعدام الحركة ، دلالة على عجزه - الإرادى أو غير الإرادى - عن عمل شيء :

.. لكني الآن أسمع صوتاً واحداً فقط ، صوت بكائها الممض . ولم أفعل شيئاً . جلست حيث أنا بلا حراك وتركتهما تبكي وحدها لليل حتى سكنت . - وفكرت في عدة أشياء أقولها ، ولكنني ما لبثت أن سمعت المؤذن ينادي : « الله أكبر - الله أكبر » لصلاة العشاء ، فوقفت هي أيضاً ، وخرجت دون أن أقول شيئاً . (ص ٩٨ - ٩٩)

بل إن محبوباً ، صديقه ، يقولها له صراحة إبان مشكلة « ودّ الرئيس » معها : « لماذا لا تتزوجها أنت ؟ » فيكون رده : « لا شك أنك تمزح » ؛ فيوضح محبوب : « جدّ . لماذا لا تتزوجها ؟ أنا متأكد أنها مستقبل . أنت الوصى على الولدين ، وبالأحرى أن تتم الموضوع وتصبح أبا » . ولا شك أن حجة محبوب - الذي يصفه الراوي ردّاً على الكلام الأخير بالجنون - حجة قوية ، تستطيع أن تنقذ الجميع من هذا الموقف الحرج ، لكنه يكتفى - مرة أخرى - بالسكوت ، بل هو يعترف - بعد انتهاء المشكلة - بأنه يجب حسنة !

مع هذا الحب الذي يعترف به الراوي ، يترك بلدته وحسنة والجو المشتعل بالغضب والعنجهية ويسافر إلى عمله في الخرطوم ، في الوقت الذي جاءت فيه حسنة بنفسها إلى أبيه وقالت له بوضوح وصراحة : « قولوا له يتزوجني » ، فلما لم تلق ردّاً إيجابياً ودفعوها عنوة إلى الزواج قتلت الزوج ونفسها .

والراوي يلقي مسئولية هذا كله على القائمين في البلد ؛ فيصبح في محبوب : « يقال أو لا يقال ، إنه حدث . حدث أمام أعينكم ولم تفعلوا شيئاً . وأنت . أنت زعيم ورئيس في البلد ولم تفعل شيئاً . ولكن محبوب يردّ في حدة أشدّ : « ماذا فعل ؟ لماذا لم تفعل أنت ؟ لماذا لم تتزوجها ؟ فقط تفلح في الكلام ؟ المرأة هي التي تمجرات وقالت . عشنا ورأينا النساء نخطب الرجال » . (ص ١٣٢ - ١٣٣)

وقد كان عرضها لمحبوب أكثر إغراء ؛ فقد قالت له - كما يحكى محبوب : « .. قالت تخلصها [أي الراوي] من ودّ الرئيس وزحمة الخطاب . فقط تعقد عليها . لا تريد منك شيئاً . قالت يتركني مع ولدك ، لا أريد منه قليلاً ولا كثيراً .. » (ص ١٣٣) . ومع هذا لم يفعل هو ، ولا فعلوا هم شيئاً ، وتركوها فريسة لودّ الرئيس ولنفسها ؛ فكانت الضحية .

ولم تقف سلبية الراوي عند هذا الموضوع ، وإنما جاوزته إلى وضعه الوظيفي في علاقته بقومه وبالبلد الذي ولد فيه وعاش وما يزال يتردد عليه . فحين يقارن محبوب بين وضع كل واحد منهما قائلاً : « لكن انظر أين أنت الآن وأين أنا . أنت صرّت موظفاً كبيراً في الحكومة وأنا مزارع في هذه البلدة المقطوعة » . وأقول له بإعجاب حقيقي : « أنت الذي نجحت لا أنا ، لأنك توفّر على الحياة الحقيقية في القطر . أما نحن فموظفون لا تقدّم ولا تؤخّر .. » (ص ١٠١ - ١٠٢) . وفي مرّة أخرى يدور الحوار بينهما حول التغيير ؛ فيقول لصاحبه : « الموظفون أمثالي لا يستطيعون أن يغيروا شيئاً . إذا قال سادتنا افعلوا كذا فعلنا .. » (١٢٣) .

قليلين أحب أن أبقى معهم أطول وقت ممكن ، ولأن على واجبات يجب أن أؤديها . لا يعينى إن كان للحياة معنى أو لم يكن لها معنى . إذا كنت لا أستطيع أن أغفر فسأحاول أن أنسى . سأحيا بالقوة والمكر . وحركت قدمي وذراعي بصعوبة وعنف حتى صارت قامتي كلها فوق الماء . ويكل ما بقيت لي من طاقة صرخت ، وكأنني تمثل هزلي يصيح في مسرح : « النجدة . النجدة » . (ص ١٧٠ - ١٧١)

إنه لم يستسلم ؛ لأن « ثمة أناساً قليلين أحب أن أبقى معهم أطول وقت ممكن ، ولأن على واجبات يجب أن أؤديها » . واجبات لبلده وقومه ؛ وبخاصة أن علاقته « بالنهر » قد تحدت ؛ فهو « طاف فوقه » ولكنه « ليس جزءاً منه » ، إنه في خضم المجتمع ولكنه ليس جزءاً من السائد والمألوف فيه ؛ ليس جزءاً من هذه النظم الفاسدة ، ولو أرادوا هم أن يجعلوا منه ترساً في آلة النظام . لقد كان امتحاناً رهيباً للإرادة ، التي لم تختار في حياتها ولم تقرر ، وها هي — أخيراً — تختار وتقرر ؛ تختار الحياة ، وتقرر التسلح بالقوة والمكر .

٢ - ٤

حين ينقل الراوى رؤيته لأوروبا وأهلها إلى قومه ، يؤكد دائماً على أنهم « مثلنا تماماً » ، كما أشرنا في الفقرة السابقة . غير أن الراوى ، في تأكيد على هذه « المماثلة » ، لا يكشف عن هوية هذه « المماثلة » ، وهل هي مجرد « مماثلة بشرية » أو غير ذلك . والواضح أنه لا يعنى إلا هذه « المماثلة البشرية » ؛ فكلنا — هنا وهناك — بشر ، نولد ونموت ، وبين الميلاد والموت نعمل ونحلم ونحقق أحلاماً ونخسر أخرى — كما يقول الراوى . والدليل على هذا — بجانب هذا الحديث العام في وصف هذه « المماثلة » — أن الراوى يكشف — بعد — عن وجوه من العقد والمشكلات المتراكمة بين هذين الشعبين ، أو قل بين هذين النمطين الحضاريين .

وهذه الدعوة إلى النظر إلى الأوربيين على أنهم « ليسوا مختلفين » (على الأقل نوعاً !) ، يبدو أنها محاولة من الراوى لحل عقدها — عقد النقص والاضطهاد . . الخ — التي ننظر من خلالها إلى أوروبا ، ونعامل من خلالها مع الأوربيين ، كما يبدو أيضاً أنه يرى فيها — مع الكاتب — الحل الأمثل لفض الإشكالات الأساسية في عصرنا الحديث ، وأن المشكلة في داخلنا وليست خارجنا :

« . . . وكونهم جاءوا إلى ديارنا ، لا أدري لماذا ، هل معنى ذلك أن نسّم حاضرتنا ومستقبلنا ؟ إنهم سيخرجون من بلادنا إن عاجلاً أو آجلاً ، كما خرج قوم كثيرون عبر التاريخ من بلاد كثيرة . سكك الحديد ، والبواخر ، والمستشفيات ، والمصانع ، والمدارس ستكون لنا ، وستحدث لغتهم ، دون إحساس بالذنب ولا إحساس بالجميل . ستكون كما نحن ، قوم عاديون ، وإذا كنا أكاذيب ، فنحن أكاذيب من صنع أنفسنا » . (ص ٥٣)

والسؤال — هنا — هو : ألا تدرى لماذا أتوا إلى ديارنا ؟ أم أن علينا

قوى النهر في القاع تشدني إليها . سرى الخدر في ساقى وفي ذراعى ، اتسع البهو وتسارع تجاوب الأصداء . الآن . وفجأة ، ويقوة لا أدري من أين جاءتني ، رفعت قامتي في الماء . سمعت دوى النهر وطقطة مكنة الماء . تلفت يمنة ويسرة فإذا أنا في منتصف الطريق بين الشمال والجنوب . لن أستطيع المضي ولن أستطيع العودة . انقلبت على ظهري وظلمت ساكناً أحرّك ذراعي وساقى بصعوبة بالقدر الذي يبقيني طافياً على السطح . كنت أحس بقوى النهر الهدامة تشدني إلى أسفل وبالتيار يدفعني إلى الشاطئ الجنوبي في زاوية منحنية . لن أستطيع أن أحفظ توازني مدة طويلة . إن عاجلاً أو آجلاً ستشدني قوى النهر إلى القاع . وفي حالة بين الحياة والموت رأيت أسراباً من القطا متجهة شمالاً . هل نحن في موسم الشتاء أو الصيف ؟ هل هي رحلة أم هجرة ؟ وأحسست أنني أستسلم لقوى النهر الهدامة . . (ص ١٦٩ - ١٧٠)

إنها مشاعر الضياع التي يعانها الراوى ، وهو في « منتصف الطريق بين الشمال والجنوب » ، في غمرة الصراع مع « قوى النهر الهدامة » التي « تجره إلى أسفل » ، والتي قد يرمى بها الكاتب — أو الراوى — إلى هذه البنية الاجتماعية المتخلفة ، والنظام السياسي الذي يهدر طاقاته وطاقات شعبه فيما لا يفيد ، ويهدر — في الوقت نفسه — طاقات الفرد الذاتية والعلمية ، بسلبه حرية الرأي والسلوك ؛ وهو السلب والإهدار الذي سلب حسنة هوائها وسلامتها ثم حياتها ، أخيراً ، وسلب الراوى سكون نفسه و« سلامه مع العالم » الذي يعيش فيه ، وسلب حبه أيضاً ، وها هو يسلب الشعب مليوناً من الجنهات لبناء « قاعة الاستقلال » (!) لبناء صرح لاستقبال مجموعة من الناس لا هم لأفرادها إلا أنفسهم ، ثرواتهم وتخماتهم ولو على حساب الجوع !

فهل يرحل إلى « الشمال » ؟ لقد كانت — بالنسبة إليه — رحلة ، ولم تكن — كما فعل مصطفى سعيد — هجرة ، ولو تكررت — كما يفعل القطا — لكانت أيضاً رحلة ، مجرد رحلة ، يعود بعدها إلى بلده وقومه . لقد رأى « هجرة » مصطفى سعيد ، التي انتهت به إلى « الاستسلام لقوى النهر الهدامة » ؛ فهل يكرّر التجربة نفسها ؟

ثم ساد السكون والظلام فترة لا أعلم طولها ، بعدها لمحت السماء تبعد وتقرّب ، والشاطئ يعلو ويهبط . وأحسست فجأة برغبة جارفة إلى سيجارة . لم تكن مجرد رغبة . كانت جوعاً . كانت ظمأ . وقد كانت تلك لحظة البقطة من الكابوس . استقرت السماء ، واستقر الشاطئ ، وسمعت طقططة مكنة الماء ، وأحسست ببرودة الماء في جسمي . كان ذهني قد صفا حيثد ، وتحدت علاقتي بالنهر . إنني طاف فوق الماء ولكنني لست جزءاً منه . فكّرت أنني إذا مت في تلك اللحظة فإنني أكون قد مت كما ولدت ، دون إرادتي . طول حياتي لم أختر ولم أقرر . إنني أقرر الآن أنني أختار الحياة . سأحيا لأن ثمة أناساً

المترابكة على الجانبين ؛ فمصطفى سعيد لا ينسى أبداً أنهم استعمروا بلاده ، بل قارته ، وهم أيضاً لا ينسون أبداً أنه أسود وهم بيض ؛ أنه جنس وهم جنس آخر . كان مصطفى يصور الوضع على أنه معركة ، أكثر من حربية ، من الجانبين :

.. والمحلفون أيضاً ، أشبات من الناس ، منهم العامل والطبيب والمزارع والمعلم والتاجر والحاتوق ، لا تجمع صلة بيني وبينهم ، لو أنني طلبت استئجار غرفة في بيت أحدهم فأغلب الظن أنه سيرفض ، وإذا جاءت ابنة أحدهم تقول له إنني سأزوج هذا الرجل الأفريقي ، فسيحسّ حتماً بأن العالم ينهار تحت رجله . . . وأنا أحسّ تجاههم بنوع من التفوق ؛ فالاحتفال [يعني المحاكمة] مقام أصلاً بسببي ، وأنا فوق كل شيء مستعمر ، إنني الدخيل الذي يجب أن يبت في أمره . (ص ٩٧)

ومع الاعتراف بدونكيشوتية المعركة التي يخوضها - أو لنقل ، التي يتوهم مصطفى سعيد أنه يخوضها (فهو يشبه نفسه - في هذه الفقرة نفسها بكتشنر ، الفاتح ، يخوض معركة تاريخية : « نعم يا سادق ، إنني جئتكم غازياً في عقر داركم . قطرة من السم الذي حقنتم به سرايين التاريخ » ص ٩٧) - مع الاعتراف بهذا ، فإن مصطفى سعيد - وإن أخطأ أرض المعركة الحقيقية التي يخوضها في حانات لندن ومجتمعاتها وأخيراً في محكماتها - يلتفت إلى الأبعاد التاريخية للمعركة الحقيقية التي تلبس في كل عصر لبوساً جديداً يوائم روح العصر :

إنني أسمع في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاجة ، وقعقة سنايك خيل اللنبى وهي تظأ أرض القدس . البواخر نخرت عرض النيل أول مرة تحمل المدافع لا الخبز ، وسكك الحديد أنشئت أصلاً لنقل الجنود . وقد أنشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول « نعم » بلغتهم . إنهم جلبوا إلينا جرثومة العنف الأوربي الأكبر الذي لم يشهد العالم مثله من قبل في السوم وفي فردان ، جرثومة مرض فتاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام .

(ص ٩٧ - ٩٨)

والراوى نفسه يقول :

الرجل الأبيض ، لمجرد أنه حكمنا في حقبة من تاريخنا ، سيظل أمداً طويلاً يحسّ نحونا بإحساس الاحتقار الذي يحسّ القوى تجاه الضعيف .

(ص ٦٣)

ولكنه لا يلبث أن يعود - في محاولة لتخفيف وقع الأمر على النفس ، على الذات التي قاست طويلاً - أن يعود ليحزف لحن التهوين :

.. لكن مجيئهم ، هم أيضاً [يعني الأوربيين المستعمرين] ، لم يكن مأساة كما نصور نحن ، ولا نعمة كما يصورون هم . كان عملاً ميلودرامياً سينتحول مع مرور الزمن إلى خرافة عظمى . (ص ٦٣)

أن ننسى لماذا أتوا إلى ديارنا ، وماذا فعلوا بها ، والآثار المدمرة التي تركوها فيها ؟ إننا ينبغي - حقاً - أن نتخلص - بأسرع ما نستطيع - من عقداً تجاههم ، وأن « نتحدث لغتهم ، دون إحساس بالذنب ولا إحساس بالجميل » ، ولكن ليس علينا أن ننسى التاريخ أو نتجاهله ، بل علينا أن نتعلم منه ؛ لأنه يكرّر نفسه كل يوم ، وإن يكن في أشكال مختلفة ، سافرة أحياناً ، ومستترة أحياناً أخرى . والأهم من هذا أن تقابل هذه الدعوة بالاستجابة من الطرف الآخر ؛ من أوربا وقومها ؛ لأن الاستعمار وآثاره - أحدهما أو كلاهما - موجودان وإن لبسا أثواباً عصرية . لقد كفت الحضارة الأوربية - حقاً - عن الاستعمار العسكري ، لكنها لم تستغن عن أشكال أخرى من الاستغلال والغزو ، الاقتصادي والثقافي ، بل تركت في كل منطقة من مستعمراتها القديمة من المشكلات الجاهزة للتفجير في أي وقت ما يتيح السيطرة للحضارة الأوربية ، سواء كان مركزها في أوربا أو أمريكا ؛ وليست بعيدة عنا مشكلات فلسطين ولبنان وجنوب السودان وجنوب أفريقيا ، والهند وباكستان ، ومشكلات الهند الصينية . الخ . فهل نستطيع أن نقول - بعد هذا - إن « الاستعمار المستتر » أسطورة خلقناها لأنفسنا لنجعل من أوربا ضرورة لنا كالماء والهواء - كما يقول رتشارد ؟

حقاً - مرة أخرى - أننا نتحمل جانباً كبيراً من المسؤولية عن هذا المستوى الحضاري - الاقتصادي والثقافي بل العسكري أيضاً - الذي نعيش فيه ، بل نشارك الآخرين في صنع مشكلاتنا ، أو تركها تتفاقم دون حل أو حتى الحيلولة دون تفاقمها ، لكننا - مع هذا كله - لا نتحمل المسؤولية كلها في كوننا « أكاذيب من صنع أنفسنا » ؛ فقد شاركت الحضارة الأوربية في هذا - وما تزال - بقدر كبير .

إن التأكيد على المماثلة البشرية - وهي شيء مسلم به ، وإن يكن الأوربيون أنفسهم عملوا طويلاً على نفيها ! - لا يفيد كثيراً في وضع أيدينا على مفتاح محدد لروح الحضارة الأوربية . فكل من الذين يقلدون أوربا ويضيعون فيها - الضياع الذي بلغ مصطفى سعيد حدّه الأعلى - أو هؤلاء الذين تعتدل نظرتهم إليها ، مؤكدين - كالراوى - على ضرورة التمسك بالجدور ، والنظر إلى أوربا - أهلها وبخاصة - في إطار المماثلة البشرية - كلاهما لا يفيد شيئاً من هذا التأكيد على المماثلة ؛ لأنه لا يتعامل مع أوربا بوصفها مجموعة من البشر ، يمكن وصفهم بأنهم طيبون أخيار ، أو سيئون أشرار ، بل يتعامل مع أوربا بوصفها « حضارة » ، لها سماتها الخاصة ، وإنجازاتها في مجال القوة والغنى المادى ، والتقدم العلمى ، والإبداع الفنى أيضاً ؛ فما الذى حقق لها هذا « التقدم » ؟ وهل هو ناتج عن « سمات لاصقة » بالشخصية الأوربية لا يفارقها ، ولا يستطيع غيرها تحقيقه ، إلا إذا « قلدها » أو حتى لو قلدها ؟ أو هو ناتج « عقلية معينة » في تفاعلها مع بيئة محدّدة ، في إطار زمنى محدّد ؟ بمعنى هل « الحضارة الأوربية » مفهوم مطلق ، غير قابل للتكرار ؟ أو هي نتيجة تفاعل مجموعة من العوامل - البشرية والمادية - في إطار زمنى مُوَاتٍ ، أتاحت لها طبيعة هذا النمط الحضارى الذى خلقتة نفسه الانتشار والعالمية ؟ وهل هذا المفهوم للتقدم ، وهذا المنهج فيه أيضاً ، هما المفهوم والمنهج الوحيدان في تحقيق التقدم ؟

إن المؤلف يكشف - في حياة مصطفى سعيد - هذه العقد

إن هذه الرؤية الاستعمارية - أيًا كان ما تنزّيا به - هي العائق الذي يحول دون هذا الحوار الحرّ ، الذي يمكن أن يكون مقدمة لتعاون حضاريّ مشرّ ، وبناء ، وإيجابيّ ، لبناء « عالم جديد » نحلم به جميعا ، ولكن ينبغي أن نكون على وعي - دائيا - بالمخاطر التي تحيط بهذا « الحلم المستحيل » !

والراوي يعزف - على طول الرواية - ألحان « الأصالة » ، و « الانغراس في الجذور » ، و « رؤية الناس كما هم » في وضعهم الحقيقي ، بإيجابياتهم وسلبياتهم ، بحاسنهم ومعائبهم :

- ذلك أبي وأولئك أعمامى وقد ربطوا حيرهم في شجر الجميز . لا يفصل ضباب بينى وبينهم هذه المرة إننى أراهم بعين واقعية .

(ص ٦٧)

- نحن بمقاييس العالم الصناعى الأوربيّ ، فلاحون فقراء ، ولكننى حين أعانق جدى أحسنّ بالغنى ، كأنتى نعمة من دقات قلب الكون نفسه . إنه ليس شجرة سنديان شاذة وارفة الفروع في أرض منت عليها الطبيعة بالماء والخصب ، ولكنه كشجيرات السيل في صحارى السودان ، سميكة اللحم حادة الأشواك ، تفهر الموت لأنها لا تسرف في الحياة . وهذا وجه العجب . إنه عاش أصلا - رغم الطاعون والمجاعات والحروب وفساد الحكام . .

(ص ٧٧)

ومن الواضح أنه يعزف هذه الألحان ممتلئاً بالاعجاب ، وليلد الحبّ ، الذى يملأ نفسه لأهله وشعبه ووطنه . ولكنه - في الوقت نفسه - يعي مواطن السّم ، الذى حفن به الأوربيون شرايين الحياة في بلادنا .

ولعل أبرز هذه المواطن وضوحاً هذا الصراع ، غير المعلن ، بين المواطن المنتج والموظف ؛ فقد كان الموظف أيام الاستعمار مُعدّاً إعداداً علمياً متواضعاً ، ليكون ، فحسب ، مغلب قطّ لرئيسه الاستعماريّ ؛ يدفعه الرئيس إلى إيقاع الضرر بمواطنيه ، ثم يتلقى هو شكاواهم ليحلّها ، فيكون في نظر الناس ملاك الرحمة والعدل ، كما يحكى المأمور المتقاعد للراوى :

وعلى أيامنا ، كانت اللغة الإنجليزية هي مفتاح المستقبل - لا تقوم لأحد قائمة بدونها . كلية غوردون كانت مدرسة ابتدائية . كانوا يعطونها من العلم ما يكفي فقط لملء الوظائف الحكومية الصغرى - أول ما تخرّجت ، اشتغلت محاسباً في مركز الفاشر . وبعد جهد جهيد قبلوا أن أجلس لامتحان الإدارة . وقضيت ثلاثين عاماً نائب مأمور . تصوّر ! وقبل أن أحال على المعاش بعامين اثنين فقط رقيت مأموراً . كان مفتش المركز الإنجليزي إلهاً يتصرف في رفعة أكبر من الجزر البريطانية كلها ، يسكن في قصر طويل عريض مملوء بالخدم ومحاط بالجند . وكانوا يتصرفون كالآلهة . يسخروننا نحن الموظفين الصغار أولاد البلد لجلب العوائد . ويتذمّر الناس

إنها - مرة أخرى - محاولة التهوّن من وضع الصراع ، ونسيان التاريخ أو تناسيه ، ليتحوّل الاستعمار - السلب والنهب والدماء والإذلال والمشكلات التي لا تنتهى - إلى « ميلودراما » ؛ الزمن كفيل بتحويلها إلى « خرافة عظيمة » !

إن موقف الراوى من الحضارة الأوربية وأهلها موقف غير مطّرد وغير واضح . فهو يبدو - أحياناً - وكأنه يحاول إرساء دعائم « حوار حضارى » هادئ ، لا يقوم على العنف الذى أصابت « جرثومته » الحضارة الأوربية منذ ألف عام ، فأعدّت به العالم والتاريخ . لكنه ينقل أيضاً هذا الحوار بين الشاب السودانى المحاضر في الجامعة والإنجليزى الذى يعمل في وزارة المالية :

وسمعت منصور يقول لريتشارد : لقد نقلتم إلينا مرض اقتصادكم الرأسمالىّ . ماذا أعطيتمونا غير حفنة من الشركات الاستعمارية نزفت دماءنا وما تزال ؟ وقال له ريتشارد : كل هذا يدلّ على أنكم لا تستطيعون الحياة بدوننا . كنتم تشكون من الاستعمار ، ولما خرجنا خلقتكم أسطورة الاستعمار المستتر . يبدو أن وجودنا ، بشكل واضح أو مستتر ، ضرورى لكم كالماء والهواء . ولم يكونا غاضبين . كانا يقولان كلاماً مثل هذا ويضحكان على مرمى حجر من خطّ الاستواء ، تفصل بينهما هوة تاريخية ليس لها قرار .

(ص ٦٣ - ٦٤)

وكونها لا يغضبان إذ يقولان « هذا الكلام » لا يحلّ المشكلة ؛ فهو نفسه يلتفت إلى أن « هوة تاريخية ليس لها قرار » تفصل بين المتحدثين ، ولن يصل بينهما ألا يغضبا أو حتى أن يضحكا وهما يقولان « كلاماً مثل هذا » .

فالسؤال الذى كان ينبغي أن يطرح نفسه على الراوى هو تقيّمه لهذا « الكلام » ، وهل يستطيع « مجرد الكلام » أن يصنع الجسر على « الهوة » - التى يعترف بوجودها - ليصل بين الطرفين ؟ ثم أليس كلام منصور حقيقة ؟ وأليس كلام ريتشارد مغرضاً ؟ نقد أسهمت الحضارة الأوربية وما تزال بالنصيب الأوفر في خلق المشكلات المزمنة - السياسية والاقتصادية بل الاجتماعية - التى نعانى منها ؛ لأن أهلها لم ينسوا أبداً الاستغلال والاستنزاف ، ولم يغيّروا رأيهم أبداً في أن غناهم ينبغي أن يكون ثمنه معاناتنا ، ومعاناة العالم الثالث الذى نحن جزء منه ، وأن تقدمهم لا بد أن يكون قربانه تأخرنا . وهم - لهذا - لا يكفون عن استنزاف ثرواتنا ، عن طريق « حفنة من الشركات الاستعمارية » ، ولا يكفون عن إثارة النزعات العدائية والعدوانية في المنطقة استنزافاً لقواها ، ودفعاً لها إلى ترسانات الأسلحة التى تصنعها وتشكّل تجارتها العمود الفقرى لاقتصادياتها ، بل إنها لا تكف عن استنزاف الثروات البشرية في هذه المنطقة ، من الأيدي العاملة ، حتى العلماء الأفاضل في مختلف مجالات العلم .

هل نحن مطالبون - بعد هذا وأثناءه - أن ننسى أنهم استعمروا أرضنا واستنزفوا ثرواتنا ؟ ولو فعلنا ؛ فماذا نفعل فيما يحدث في الحاضر ؟ هل نتجاهله ، هو الآخر ؟ وهل لو فعلنا - وما أغبانا لو فعلنا ! - تتغير علاقات الحاضر بين الدول والجماعات ؟

منا ويشكون إلى المفتش الإنكليزي . وكان المفتش الإنكليزي طبعاً هو الذي يغفر ويرحم . هكذا غرسوا في قلوب الناس بغضنا ، نحن أبناء البلد ، وجبهم هم المستعمرون السخلاء . (ص ٥٦ - ٥٧)

فالهدف كان إعداد موظف أدنى درجة ، ثقافياً ، ومن ثم يكون دائماً أدنى مرتبة ، وظيفياً ، يتولاه - دائماً - الشعور بالنقص والإحباط ، بل أحياناً الإعجاب ! أمام « سيده » الأوربي . ولكن هؤلاء الموظفين أنفسهم يشعرون بوضع اجتماعي متميز يخلق هوة واسعة بينهم وبين مواطنيهم ، يزيدها اتساعاً أنهم كانوا مكلفين دائماً « بجلب العوائد » ليتلقوا تذمر الناس وسخطهم . فإذا تقدم المستعمر « لينصف » الناس و« يعدل » بينهم ، فلا بد أن تكون النتيجة غرس البغض والكراهية في نفوس الناس للموظف الوطني ، والحب والاحترام لرجل الاستعمار ، دون أن يتنبه لا الموظف ولا المواطن إلى هذا المأزق ، والذين يتنبهون كانوا - باستمرار - عاجزين عن الحل .

وحتى بعد انتهاء هذه الفترة الاستعمارية ، ظلت هذه الفجوة بين المواطن والموظف على اتساعها ، ولم يستطع أي نظام سياسي أو اجتماعي - أن يسدها حتى الآن ، بالرغم من التنظيمات السياسية « الشعبية » و« الديمقراطية » التي نقلناها عن أوربا - الشرقية أو الغربية . ربما لأن الناس لا يشعرون أنهم سادة الموقف ، أو أن النظام نظامهم ؛ فهم لم يتكروا ، أو - على الأقل - لم يشاركوا في الاختيار ، والأهم هو أن هناك - دائماً - مواطن في هذه النظم - على اختلافها - تصطدم بعقائد هذه المنطقة وعاداتها ، تستدعي الرفض المبدئي من قطاع غير هين من الناس .

ويزيد الأمور سوءاً أن الوضع استمر كما كان في العصر الاستعماري ! فالموظف يمارس الخضوع لسيدته « الحكومة » ، ثم يمارس « سيادته » على المواطنين ؛ فكأن الناس استبدلوا بالسيادة الاستعمارية السيادة الحكومية « الوطنية » ، وضاعت بين السياتين طاقات المواطنين وقدراتهم ، حتى لو شارك المواطن - بحق - في التنظيمات « الشعبية » وأصبح عضواً فيها :

كان محجوب في مثل سنّي ، قضينا طفولتنا معاً ، وكنا نجلس على درجين متلاصقين في المدرسة الأولية . وكان أذكى مني . ولما انتهينا من مرحلة التعليم الأولى ، قال محجوب : هذا القدر من التعليم يكفي ، القراءة والكتابة والحساب . . . مضيت أنا في ذلك السبيل [التعليم] ، وتحول محجوب إلى طاقة فعالة في البلد ؛ فهو اليوم رئيس للجنة المشروع الزراعي ، والجمعية التعاونية ، وهو عضو في لجنة الشفخانة التي كادت تتم ، وهو على رأس كل وفد يقوم إلى مركز المديرية لرفع الظلمات . وحين جاء الاستقلال أصبح محجوب من زعماء الحزب الوطني الاشتراكي الديمقراطي في البلد . كنا أحياناً نتذاكر أيام طفولتنا في القرية فيقول لي : « لكن انظر أين أنت الآن وأين أنا . أنت صرت موظفاً كبيراً في الحكومة وأنا مزارع في هذه البلدة المقطوعة » .

وأقول له بإعجاب حقيقي : « أنت الذي نجحت لا أنا ، لأنك تؤثر على الحياة الحقيقية في القطر . أما نحن فموظفون لا نقدم ولا تؤخر . الناس أمثالك هم الورثة (كذا !) الحقيقيون للسلطة . أنتم عصب الحياة . أنتم ملح الأرض » . ويضحك محجوب ويقول : « إذا كنا نحن ملح الأرض فهي أرض ماسخة » . (ص ١٠١ - ١٠٢)

والقضية في هذا الحوار ، كما هو واضح ، هي قضية فقدان الثقة في الوضع الذي يحيا فيه كل من الموظف والمواطن معاً . فكلاهما يشعر أنه مغلول اليد ، لا يستطيع شيئاً : المواطن ، ولو كان غير عادي كمحجوب ، يشعر أن الموظف في طبقة أعلى ، وفي يده زمام الأمور يسيرها كيف يشاء ؛ والموظف يشعر أنه مجرد أداة تنفذ ما يأمر به السادة ، لا يقدم ولا يؤخر ، في حين أن العامل أو المزارع هو القوة الحقيقية التي « تؤثر على الحياة الحقيقية في القطر » .

والمشكلة - في الحقيقة - ليست مشكلة ميراث من عصور الاستعمار ، وإن يكن مؤثراً ، لكنها أيضاً مشكلة انقطاع الاتصال الحقيقي والفعال بين الجماعات (الحكومة في مستوياتها العليا ؛ الموظف الذي يتعامل مباشرة مع المواطن ؛ المواطن ، القوة الحقيقية للحياة في أي بلد) ، ومن ثم انعدام الثقة المتبادل ، وبالضرورة : القهر ، في أشكاله المختلفة ، من أول اختيار نظام الحكم ، إلى آخر فرض القرارات !

إن طرح هذه القضايا كلها ، من خلال القضية الأساسية : قضية علاقتنا بالحضارة الأوربية ، هو أحد الأسباب التي دعنا إلى وصف هذه الرواية بأنها « رواية قضية » ، وأحد أسباب نجاحها الفني أنها لم تفرض أيّاً من هذه القضايا على سياق الأحداث ، أو على طبيعة الشخصيات ، بل تطرحها طرحاً يبدو في أكثر الأحيان تلقائياً ، نابعاً من طبيعة الأحداث ، ومن طبيعة الشخصيات ، ومن ضرورات الحوار بينهم .

٥ - ٢

تتأرجح الرواية - كما أشرنا منذ البداية - بين زمانين ومكانين ؛ بين الماضي والحاضر ، وبين إنجلترا والسودان ، أو الشرق والغرب . فالرواية تبدأ من الحاضر في السودان ، ولكنها لا تلبث أن تلاحق حياة مصطفى سعيد في إنجلترا قبل ثلاثين عاماً . وهي عملية تتم باستمرار في الرواية - فيما يبدو - حتى تخرج الرواية عن إطار « الحكاية » المألوف ، الذي يبدأ القصة من أولها ، لينتهي إلى آخرها .

فالبداية كانت عودة الراوي من بعثته ، ويفاجئ بمصطفى سعيد ، ليبدأ هو - مصطفى سعيد - مخطط الماضي ، الذي يبدأ من طفولته ، ورحلته - عبر القاهرة - إلى لندن ، وتجربته الطويلة ، المتنوعة ، هناك . وحين يموت مصطفى سعيد يكون قد أسلم خيط الماضي إلى الراوي ، الذي يقدم لنا في روايته الحاضر ، وما يتصل به من أحداث أو تعليقات في حياة مصطفى سعيد - الماضية - تلقى ضوءاً على هذا الحاضر .

وكان لابد - في هذا الاطار - أن يكسر الراوي - أو الكاتب -

والأسباب التي دعت به هو الأستاذ في جامعات لندن - إلى أن يلجأ إلى هذه القرية النائية المجهولة ليعيش فيها ، وإلى أهلها ليتزوج بتألمهم ، وإلى الزراعة يتخذها حرفة .

ويكون هذا الفصل - الثاني - هو الفصل الوحيد الذي يعود فيه ضمير المتكلم - المستخدم في الرواية كلها - إلى مصطفى سعيد ، أو إلى أي أحد غير الراوي ؛ ضمير المتكلم في غير هذا الفصل يعود إليه وحده . وعلى هذا تكون الرواية لما يعرفه ، أو سمع به ، أو شارك فيه ، ولا شيء غيره .

وبالرغم من هذا ، فإننا لا نلتزم - في الرواية - وجهة نظر واحدة ، هي وجهة نظر الراوي وحده ، كما قد يتبادر إلى الذهن ؛ فالراوي لا يلبث - كما رأينا - أن يحول مصطفى سعيد ، وتحوله الأحداث أيضا ، في الماضي والحاضر ، إلى قضيتي ؛ فيكون مصطفى سعيد ، بهذا - من وجهة نظر الراوي ، ومن ثم القارئ - هو الشخصية التي تلعب الدور الأساسي في الماضي وتلقى بظلمتها الكثيف على الحاضر بدوره .

فالراوي يقدم في روايته وجهات نظر متباينة أشد التباين ، ويضيف دائما أبعادا جديدة إلى هذه الشخصية أو إلى الإطار الحضاري الذي تمثله ، مستخدما في هذا أساليب روائية أخرى تدخل في إطار السرد - الذي يقدم به حكايته . فهو يستخدم الحوار ، في الحوار الذي دار بينه وبين المأمور المتقاعد الذي شاركه رحلة بالقطار ، وكان زميلا لمصطفى سعيد في المدرسة الأولية ، يتذكره في معرض ذكرياته عن زملاء الدراسة ؛ فيعكس عن طفولة مصطفى وعزلته ، ويقدم رأى الناس فيه بعد سفره إلى إنجلترا ، فيجعل منه - لمجرد احتضان الإنجليز له - واحدا من أراذل الناس ؛ ومن العبادلة - قوم أبيه - خونة عملوا روادا لجيش كشنر حين استعاد فتح السودان ؛ أما أنه نزال إنها - الحديث ما يزال للمأمور المتقاعد - كانت رفيقا من الجنوب ؛ فد « الناس الذين ليس لهم أصل ، هم الذين تبوأوا أعلى المراتب أيام الإنكليز » .

كما يقدم الحوار الذي دار بينه وبين شاب سوداني ، كان زميل دراسة للراوي في إنجلترا ، يدرس في الجامعة ، ورجل إنجليزي يعمل في وزارة المالية . وقد وصل الحوار بينهم إلى مصطفى سعيد حين أثير موضوع الزواج المختلط ، ومن الذين تزوجوا من أوروبيات ، ثم من إنجليزيات ، ثم من أول سوداني تزوج إنجليزية ؟ وإذا مصطفى سعيد - في هذا الحوار - قد « قام بدور خطير في مؤامرات الإنكليز في السودان في أواخر الثلاثينات . إنه من أخلص أعوانهم إنه الآن مليونير ، ويعيش كاللوردات في الريف الإنكليزي » - من وجهة نظر الشاب السوداني - وهو - من وجهة نظر الإنجليز - اقتصادي لا يركن إليه ، وكان واجهة للطبقات الأرستقراطية المتحررة في إنجلترا ، ومدللا - مع هذا - لدى اليسار الإنجليز . . الخ .

كما يقدم مقاله له وزير أفريقي كان تلميذا لمصطفى سعيد ؛ فإذا مصطفى سعيد - هنا - كان رئيسا لجمعية الكفاح لتحرير أفريقيا ، وكان - والكلام للوزير أيضا - « أعظم الأفريقيين الذين عرفتهم . كانت له صلات واسعة . . . كانت النساء تتساقط عليه كالذباب . . » .

حالة أن يتبع أسلوبا روائيا واحدا ، بل يستخدم أسلوبين أساسيين - كما سنرى - ثم يستخدم داخلهما أساليب أخرى ؛ فالراوي يبدأ روايته سردا ، مستخدما ضمير المتكلم : « عدت إلى أهل ياسادق بعد غيبة طويلة . . » ، متحدثا عن أحداث الحاضر ، من استقبال أهله له ، والشوق الذي كابده في غربته ، خلال سبع سنوات طوال ، وفرحتهم هم أيضا ببقائه ، والأسئلة التي طرحت عنه ، مشيرا - بالمناسبة - إلى مصطفى سعيد ، الغريب عن البلدة ، الغريب التصرفات - في مثل هذه المناسبة - أيضا وبما خلفه في نفسه من فضول . وزاده فضولا عدم معرفة الناس الكثير عنه - يعني الماضي ، بطبيعة الحال ؛ لأن حاضره مصطفى سعيد واضح أمامهم وهو يعيش بينهم - ولا تكون زيارة مصطفى له على أفراد - بعد يومين - إلا زيادة في غموض المعرفة ، وفي تأجج حب الاستطلاع ، الذي يبلغ مداه حين يدعوهم محجوب إلى بيته ، ليحلل الشراب عقدة لسان مصطفى ، فيلقى شعرا إنجليزيا واضح النبرة سليم النطق ، ويستجيب - بعد ذلك - للراوي فيدعوه إلى بيته ليحكي له حكايته .

وهكذا تبدأ الرواية من الحاضر ، في إحدى قرى السودان النائية ، وتقدم الشخصيتين الأساسيتين - الراوي ومصطفى سعيد - في صدام ، ينتهي بتسليم مصطفى - في الظاهر - خوفا من أن يصبح وضعه في البلد - هو الغريب عنها - حرجا ، إذا جمع خيال الراوي ، دارس الشعر ، في خيالات غير صحيحة . ومن الواضح أن تسليم مصطفى يكون لأسباب أخرى ؛ ربما لأنه في حاجة - في هذه القرية النائية - إلى من يحكي له حكايته ، وأن يكون السامع على مستوى هذه الحكاية ، وعلى مستوى شخصية مصطفى أيضا ، حتى يستطيع أن يفهم حكايته ويقرأ الظروف التي أحاطت بها . ومن ثم يصبح تسليم مصطفى فرصة له ليروي روايته ، وفرصة للراوي أيضا - أو قل للكاتب - لينقل الصراع في الرواية إلى المستوى الذي يريده . فهي ليست رواية بوليسية يلاحق فيها الراوي غموض شخصية غامضة ، لكنها رواية قضية - كما رأينا - تفقد المطاردة قيمتها . وإن يكن الغموض - بناء روائيا - لم يغب عن الرواية ، لأسباب أخرى غير مجرد المطاردة .

فالراوي يتحول تماما في الفصل الثاني إلى مجرد مستمع . ومع الاحتفاظ بضمير المتكلم راويا ، فإن الضمير في هذا الفصل يعود إلى مصطفى سعيد ، لا إلى الراوي ، مع تغير الزمان والمكان أيضا . فالزمان هو الماضي ، ماضي مصطفى سعيد . والمكان يتغير كل فترة ؛ من السودان - في طفولة مصطفى - إلى مصر ، ثم إلى لندن ، وإن تكن لندن هي المسرح الأساسي ، الأوسع ، والمعنى ، لأحداث حياة مصطفى سعيد . فإذا كانت معرفتنا طفولته وصباه في كل من السودان ومصر تساعد في معرفة جذور شخصيته ، فإن لندن وما دار فيها من حياة مصطفى سعيد هي التي يقصدها مصطفى والكاتب معا ؛ فقد كانت مسرح المأساة بالنسبة لمصطفى ، وهي مسرح القضية بالنسبة للكاتب ، مسرح الصدام بين عقلية وعقلية ، بين غمط حضاري وغمط حضاري آخر ، وهي قضيتي .

وعلى المستوى الأولي الخالص لمفهوم الرواية - أنها تذهب قصة ، أو تحكي حكاية ! - فإننا نعرف من هذا الفصل حياة مصطفى سعيد ، وسره الذي أخفاه عن الناس ويعاهد الراوي ألا يكشفه لهم ،

استطاع ، في اللحظات الأخيرة ، أن يفتك نفسه من إسهار هذا الماضي الرهيب والثقيل عليه . كما يتدخل في تقرير حاضره المجتمع الذي يعيش فيه ، ومستقبله أيضا . حتى إن الخلاص الموحى به في النهاية هو خلاص فردى بحت ، وليس خلاصا جماعيا بحال .

إن استخدام الكاتب لهذا التنوع في الأساليب ، في سلاسة تجعل القارئ لا يشعر بأى حال أنه ينتقل من أسلوب إلى أسلوب آخر ، وهذا التنوع في المشاهد التي يتغير مسرحها ، من قرية الراوى النائية في السودان ، إلى لندن في بدايات القرن - هذا كله يحقق للرواية هذا النجاح ، على مستوى المتعة والقضية معا ، الذي نلقاه مع كل قراءة .



لقد صالح كل من إسماعيل - بطل « قنديل أم هاشم » - وراوى « موسم الهجرة » ؛ صالح الأول مجتمعه ، بما فيه من عقائد فاسدة ، لا تمت إلى الدين الصحيح ، وما فيه من كسل وتراخ وقذارة ؛ وصالح الراوى الحضارة الأوربية ومجتمعه التقليدى معا ؛ وكلاهما يظن أنه - بالمصاحفة - يجنب نفسه ، ومجتمعه ، لمواجهة الحادة ، وربما الدائمة ، في سبيل المكانة الحضارية التي لن يستطيع أن يحققها دون أن تنأى له الفرصة الحقيقية لمواجهة مشكلاته ، في الداخل والخارج ، مواجهة تحت جذورها الحضارية ، ليصبح - حينئذ - وحينئذ فحسب - عصوا في « المجتمع الحضارى » ، محترما ، متعاوناً ، « مسالماً » . غير أن المثقف العربى يعلم - يقيناً - أن هذه الفرصة لا توهب ، لكنها « تنتزع » بالقوة الاقتصادية والعسكرية معا ، في عالم لم يعد قادراً على الحوار ، ولا قابلاً للمصاحفة ، إلا الحوار بالقوة ، أو بقبول المصاحفة - الاستسلام !

وإذا كان المثقف العربى يصالح بمجتمعه أملاً في أن يقبله ، ويقبل التغيير على يديه ؛ ويصالح « الآخر » أملاً في أن يكف يده عنه ، أو يتيح له الفرصة ، هبة ؛ فإنه واهم ، وهو يضحى - في سبيل هذه المصاحفة ، أو التوفيق ، أو ما شئت من هذه الحلول - بالصدق ، الذى يؤكد أن التغيير - تغيير المجتمع ، عقائده الاجتماعية وسلوكه ، وتغيير أنماط « العلاقات الحضارية » - لا يكون بمجرد الأمنيات أو حتى بالرغبة في التغيير ، أو بمجرد « إبداء » هذه الرغبة ، دون أن نواجه ، فكرياً وعملياً ، هذه المشكلة - مشكلة التقدم - المصير لمواجهة حاسمة ، ونهائية .

ثم هو يستخدم أسلوب الرسائل ، حين يورد نص الخطاب الذى أرسلته إليه السيدة روبنسن من لندن ، ردّاً على سؤاله لها عن مصطفى سعيد ؛ فهى تراه « طفلاً معذباً » و« عظيماً » و« ذا عقل عبقري » ، ولكنه كان متهوراً ، كان غير قادر على تقبل السعادة أو إعطائها ، إلا لمن أحبهم وأحبوه حباً حقيقياً ، وكان - أيضاً - يلعب « دوراً عظيماً في لفت الأنظار هنا [في الغرب] إلى البؤس الذى يعيش فيه أبناء قومه تحت وصايتنا كمستعمرين » .

هذه الأساليب الروائية جميعاً تأتى في الرواية في إطار الأسلوبين السائدين في الرواية ؛ السرد والتداعى . فمصطفى والراوى لا يحكيان لنا التفاصيل كلها مرة واحدة ، ولا يستخدم السرد ، في غير الفصل الثانى الذى يرويه مصطفى سعيد بنفسه ، إلا على مستوى الأحداث الحاضرة في السودان ؛ أما التفاصيل الدقيقة لحياة مصطفى سعيد وعلاقاته ومحكمته . . . فتأتى إلينا عن طريق التداعى في ذهن الراوى ؛ التداعى النابع من اهتمام الراوى نفسه بمصطفى وحياته والقضية التي يطرحها عليه ، ومن الأحداث العنيفة التي تلى اتصاله بالراوى ، من موته الغامض ، كحياته ، إلى طلب « ود الرئيس » الزواج من حسنة ، أرملة مصطفى ، إلى قتلها له وقتلها نفسها أيضاً ، وحب الراوى نفسه لحسنة . ويستثيره أيضاً بعض المناسبات العارضة ، كمناسبات الأحاديث التي ذكرناها آنفاً .

فالأسلوبان الروائيان السائدان هما السرد والتداعى . وكثيراً ما يتداخل الأسلوبان ، بل من النادر أن نجد أحدهما خالصاً من الآخر - فيما عدا الفصل الثانى ، مرة أخرى . أما الأساليب الروائية الأخرى - الحوار والرسائل - فيأتيان في إطار الأسلوبين الأوسع استخداماً ، وبخاصة في إطار أسلوب التداعى .

واستخدام هذه الأساليب الروائية المتنوعة كلها ليس مقصوداً منه مجرد التنوع فحسب ، لكسر ملل الأسلوب الواحد ، لكن التنوع مقصود منه أيضاً تقديم صورة شاملة - ما أمكن ذلك - ومحايدة - في الظاهر - لشخصية مصطفى سعيد . كما يحقق الكاتب من هذا التنوع أيضاً ، فضلاً عن التشويق للمتابعة ، هذا التمازج بين العالمين والزمانين في ذهن الراوى ؛ بحيث يشعر القارئ ، كما يشعر الراوى نفسه ، بهذا الظل الثقيل الذى يلقيه الماضي على الحاضر ، حتى ليتدخل الماضي في تقرير مصائر الشخصيات الرئيسية في الرواية ، من مصطفى سعيد ، إلى حسنة ، حتى الراوى نفسه ، الذى

هوامش

(١) يمكن العودة في موضوع الأيدولوجيا ، وتعريفاتها ، والخلاف حول هذا التعريف إلى العدد الماضى من : فصول ع ٣ ، ص ٥ ، أبريل - يونيو ١٩٨٥ .

(٢) نستخدم - هنا ، دائماً - تعبيرات مثل « الإطار الحضارى » أو « النمط الحضارى » إيماناً بأن لكل شعب في كل زمان ، نصيبه من الحضارة ؛ بمعنى « أن لكل شعب قدراً معيناً من التنظيم الداخلى لحياته ، ومن الفهم لهذه الحياة على نحو يرتفع به عن مصاف الحيوان . حقا إن الشعوب تتفاوت في

نصيبها من الحضارة ، أعنى في مدى ما اكتسبته من علم وخبرة وقدرة على تسخير الطبيعة من أجل خدمتها ، غير أنها كلها ذوات حضارة ، ولها منها نصيب قل أم كثر . . . »

انظر د. فزاد زكريا : الإنسان والحضارة في العصر الصناعى ، مركز كتب الشرق الأوسط ، ط ٢ ، د . ت . ص ١٠ - ١١ .

ويسدر أننا نستخدم فكرة « التقدم » وفكرة « التخلف أو التأخر » استخداماً فيه الكثير من النسبية والتجوز ؛ لأن استخدامهما دون تحديد لمجال

التقدير يترك الباب مفتوحاً أمام تصوّر إمكان إلغاء « غمط حضاري » كامل أو نقل غمط آخر برسمته . والأوفق أن نحدّد مجال « التقدم » أو مجال « التخلف » في كل غمط حضاري حتى نرتاح . والأمر - بطبيعة الحال - قابل للجدل - قائم منذ فترة طويلة - يبدو أنه سيستمر طويلاً !

(٣) الوصف للجبرق ، وقد كثر في وصف الفرنسيين ؛ فيصفهم بأنهم « كفرة الفرنسيين » و « الكفرة المعتدين » ودولتهم « دولة خاسرة » و « دولة الكفار » في مقدمة كتابه « مظهر التقديس بزوال دولة الفرنسيين » (الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية ، ١٩٦١) الذي أورد أكثره في تاريخه .

وواضح أن تصوّر الجبرق ، وعصره ، للحملة الفرنسية أنها امتداد لفترة الحروب الصليبية ، التي كانت صراعاً بين المسلمين والكفار ، كما صورها المؤرخون المسلمون . راجع كتاب حسين أحمد أمين : الحروب الصليبية في كتابات المؤرخين العرب المعاصرين ها ، النهضة المصرية ١٩٨٣ .

(٤) شهد القرن التاسع عشر وحده عشرين مؤلفاً كتبها عرب قاموا برحلات إلى أوروبا ، على رأسها كتاب الطهطاوي « تخليص الإبريز في تلخيص باريز » (١٨٣٤) . انظر قائمة هذه الكتب في كتاب محمود السمره : مراجعات حول العروبة والإسلام وأوروبا ، كتاب العربي ٤ ، الكويت أكتوبر ١٩٨٤ ، ص ١٤٨ - ١٥٠ .

(٥) من الواضح أن الموقف الثالث يضم أكثر مفكرينا وأدبائنا بداية من رفاعة الطهطاوي نفسه ، الذي كان معجباً بكثير مما شاهدته وعاشه في أوروبا ، وإن لم يطمس هذا الإعجاب حسنه الديني - النقدي أمام كثير من الأمور . لكن هذا لا يعني أن الموقفين الآخرين لم يجدوا أنصاراً ؛ إذ كان - وما يزال - كثير ممن يؤمنون بآلاه خلاص ، لنا إلا بالارتقاء في أحضان الحضارة الأوروبية نهائياً ، وكثيرون أيضاً ممن يؤمنون ، على العكس من هذا تماماً ، ألا « خلاص » لنا - أيضاً ! - إلا بالعودة إلى تراثنا وأصالتنا ، التي تعود - في التحليل الأخير - إلى التخلّي الكامل عن العصر الذي نعيش فيه وغضّ البصر عما تحقق في مجال العلوم والتكنولوجيا بعامة . ولا أظن أن القاري بحاجة إلى الأساء !

(٦) طبعت للمرة الأولى ١٩٥٤ .

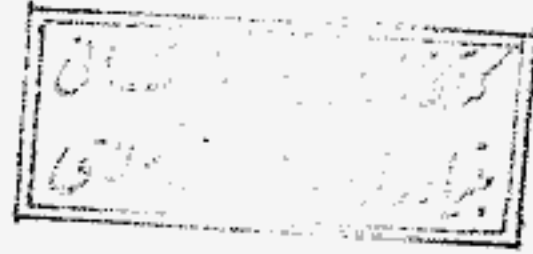
والإحالات ، في المتن ، إلى الطبعة الخامسة ، دار المعارف ، القاهرة ، يوليو ١٩٨٤ .

(٧) طبعت للمرة الأولى عام ١٩٦٦ . والإحالات ، في المتن ، إلى الطبعة الثانية ١٩٦٩ ، دار العودة - بيروت .



مركز تحقيق وتوثيق علوم إسلامي

رواية الأرض بين القيمة وعلاقة الزمان بالمكان*



أمنية رشيد

في آداب العالم ، يتحدث كثير من النصوص عن الأرض وعلاقة الإنسان بها . ومن ذلك الأساطير المفسرة لأصل الإنسان ، ومنها تخيلات الحلم والسكينة ، في قصص الأرض- الأم ، والأرض- الجذور ، والأرض الطيبة (الأصل الذي خرج منه الإنسان ، والفناء الذي سوف يعود إليه يوماً ما) ، ومنها القصة الشعبية ، حيث ترد قصة الأرض وتاريخ علاقة الإنسان بها . وبالتأكيد قد يكون من الشائق أن تدرس هذه القصص ، ولكننا - مع ذلك - لن نهتم بشيء من هذا في هذه الدراسة .

الإيطالي ، الذي نفثه الفاشية في قرية معزولة ، عندما يتكلم عن هذا العالم الريفي ، إنه حضارة أخرى ، مجهولة أو محتقرة ، لم تعرف الطرق الهيلينية والرومانية ، وعند عتبها توقف المسيح عند إبولي^(٤) . وفي القرن التاسع عشر نقد «تين» رؤية «زولا» الجزئية للفلاحين^(٥) . ومع ذلك كان «زولا» قد أعد إضبارة خاصة بروايته عن الأرض ، جمع فيها مقالات ودراسات عن تاريخ الأرض والفلاحين في فرنسا ، تناولت الأزمة الزراعية في ١٨٧٨ ، التي نتجت عن تطور المجتمع الصناعي ، وعن ظهور القمح الأمريكي المنافس ، الخ ، حتى سافر واستأجر منزلاً في الريف مكث فيه بضعة شهور مع زوجته ، كي يرى الفلاحين في سلوكهم اليومي وعاداتهم . وتحاول اليوم السيرة الذاتية لفلاحين تعلموا وكتبوا عن تجربتهم ، إلى جانب القصص الشفهية التي تروى وتسجل ، ووثيقة الأنثروبولوجي أو الدارس أن تجاوز الكلمة الكاذبة أو المحالة عن الفلاح ، الذي يعيش في هذا «العالم الآخر»^(٦) . وسوف تتناول هذه الدراسة هذه الكلمات المختلفة عن الفلاح ، لما تتضمن من شهادات ثرية في موضوع القيمة ، ومن أجل المقارنة في دراسة الشكل والأسلوب .

لن أتوقف هنا لدراسة علاقة النص الأدبي بالواقع المعيش ؛ فقد أجريت - بحق وبمهارة - هذه الدراسة سواء عن الأدب الفرنسي أو عن الأدب العربي^(٧) . ولن أحاول ، كما فعل آخرون ، أن أفرق بين كلمة حق تتعارض مع كلمة كاذبة وفقاً للأيديولوجيا والمعياري . إن للأدب حقاً علاقة أساسية بالحقيقة ؛ أي أنه يتعلق بالحق كما يتعلق بالخير وبالجمال . ولكن هذه المعايير لا تتفق تماماً ، لأمع القاعدة التي

إن ظهور الفلاحين والأرض في الأدب ، في شكله الحديث ، شيء جديد ما زال الجدل يدور حوله . يقول «بيير ماسري» إن بداية الخطاب «الواقعي» عن الفلاحين لا يمكن أن يفصل عن شروط نشأته^(٨) . وكذلك نبه نقاد آخرون إلى غياب الفلاح عن آداب الماضي ، إلا أن يظهر في شكل مثالي («البستورال» الفرنسي مثلاً ، أي قصص الرعاة) ، أو متسماً - على العكس - بالدونية . ومن ثم ظلت صورة الفلاح في الأدب الفرنسي زمناً طويلاً هي صورة الأبله في القرية ، القذر في هيأته ، الملهوف على الكسب ، الواعي لمصالحه ، القاسي السلوك ، الذي يجهد امرأته ، في حين يراعى حصانه أو بقرته^(٩) . وبالزك نفسه الذي كان يفتخر بأنه «مؤرخ للسلوك والعادات» ، إنما اهتم بالواقع وليس بالأسلوب . وكذلك «زولا» ، الذي أعلن أنه أول رواثي قال «الحقيقة» عن الفلاحين ، في حين رأى «لينين» في عمل «الكونت تولستوي» «أول موجيك» (فلاح) في الأدب^(١٠) . نعم ؛ لم تكن الأعمال الأدبية ، المعترف بها ، في المعيار الدارج للأدب ، تهتم بالفلاح أو بالأرض ؛ وعندما كانت تفعل ذلك لم تكن تتحرر تماماً من الصور المكونة من قبل ، والأفكار المسبقة السائدة في مجتمعات المدن ، عن الفلاحين .

وما زالت المجتمعات البرجوازية تتلقى الإدانة لها ، نتيجة لإهمالها شأن الفلاح ، ذلك المجهول . يقول «كارلو ليفي» ، الكاتب

* هذا المقال جزء من كتاب أعدته في موضوع القيمة والشكل في رواية الأرض وقد ألقيت جزءاً منه في مؤتمر الأدب المقارن في باريس - أغسطس ١٩٨٥ بعنوان «التنافس والاختلاف في رواية الأرض» .

وثقافات مختلفة ، تعد نمطية بالنسبة للثقافة المعنية ، أي :

الأرض ، الفرنسسية ، لإيميل زولا ، ١٨٨٧ . عناسقيد
الغضب ، الأمريكية ، لجون شتاينبك ، ١٩٣٩ .
الأرض ، المصرية ، لعبد الرحمن الشرفاوي ، ١٩٥٤ .

تعريف « رواية الأرض »

إلى « جورج ساند » ، الروائية الفرنسية في القرن التاسع عشر ،
ترجع المبادرة بما سمي بعدها « بالرواية الريفية » (le roman
rustique) التي كانت تعارضها مع ما كانت تسميه « الرواية
الإقليمية » (le roman régional) . قالت هذه الروائية :

« تسمى « ريفية » [. .] أية رواية يكون إطارها
الوحيد هو الريف ، وشخصياتها الأساسية من
الفلاحين . وأقصى ما نستطيع هو أن نستثنى في هذا
الإطار القروي القرية الصغيرة ، ونقبل فيه
شخصيات عارضة ، كالمعلم والقسيس
والطبيب »^(٩).

وتضيف الكاتبة إلى هذا التعريف ملحوظة ، هي أن التعاطف مع
الفلاحين أمر ضروري ، وأنه لم يكن متوافرا لدى بالزرك وزولا ،
وأنها أخفقا - حسب قولها - في الرواية الريفية ؛ أما بلزرك « فلأنه
رأى في الفلاح قاطع طريق مهددا للنظام الاجتماعي ؛ وأما زولا
« فلأنه حوّل القرية إلى مكان منحل »^(١٠) .

وعلى الرغم من أن هذه الملاحظات تقوم بتقليص النوع في مكونات
واضحة ، فإنها لا تبدلنا كافية لتعريفه . ويبدلنا أكثر اقترابا من
هذا التعريف ، المشروع الذي لخص فيه « زولا » خطة كتابه عن
الأرض ، حيث يقول :

« الأرض . أريد صنع القصيدة الحية للأرض ، ولكن دون رمز ،
بل في صورة إنسانية . أعني بذلك أنني أريد أولا أن أرسم - في أسفل
الصورة - حب الفلاح للأرض ، وهذا الحب المباشر لا يمتلك أوسع
رقعة ممكنة من الأرض ، وعشق المزيد منها لأنها في عينيه شكل الثراء ؛
ثم أرتفع إلى حب الأرض - الأم ، الأرض التي تمنحنا كل شيء :
كينوتتنا ؛ جوهرنا ؛ حياتنا ، الأرض التي سوف نعود إليها . . »

وقد قيل إن الفلاح هو الحيوان الشرس ، المجرم ، في الأرض
الطيبة الساكنة . أرسم هذا وأبتعد عن السوداوية الزائدة ، وأحاول
أن أدرك في العمق عظمة الفلاح ، هذا الكائن الذي يظل هو الأقرب
إلى الأرض . أتفادى أن أجعله أكثر نبلا مما هو عليه ، كما أجد عظمته
الخاصة وأظهرها . التاريخ - الفلاح الذي لم يكن يمتلك ، ثم امتلك
يوما . كيف ؟ ومتى ؟ ثم تقسيم الملكية الصغيرة ، ثم التقسيم الذي
يستمر عبر الميراث . النتيجة الاجتماعية لهذه الواقعة ، وإلى أين
تؤدي ، وإذا كان واردة أن تعيد الملكية الكبيرة إنتاجها . وهنا سوف

حددها تاريخ الأدب التقليدي ، ولا مع تلك القاعدة التي حاولت
فرضها الدراسات « الشكلية » الحديثة ، الرفضة « للتقسيم » . فإذا
كانت تواريخ رواية « زولا » مختلفة عن التواريخ الحقيقية التي تشير
إليها فلن تكون لذلك أهمية ؛ وإذا كانت أحداث رواية الأرض قد
وقعت نحو عشرين سنة قبل وقوعها الحقيقي ، فقد استطاع الراوي -
بوسائل أخرى - أن يوصل إلينا تقلبات المجتمع الفرنسي الاجتماعية
والنفسية ، التي نتجت عن أزمة الزراعة . ومن الناحية الأخرى ،
عندما يرفض النقد « الشكل » التقسيم ، محددا نشاطه في تحليل
« أشكال النص » ، مقلصا الواقع فيها يسمى منذ « بارت » « بالثر
الواقع » (l'effet de réel) ، يبدو لي أن هذا النقد يتجاهل بعدا
أساسيا للنص الأدبي .

إن شكل النص الأدبي ، من حيث هو تنظيم وإنتاج ، يعد سمة
أساسية للواقعة الأدبية ، ناهيك عن أن النص لا ينفصل عن رؤية
مؤلفه الأيديولوجية . وهذه الأيديولوجيا مرتبطة هي نفسها بسياق
العمل الأدبي وما يتم حقا خارجه ؛ وهي مرتبطة أيضا بالنصوص
الأخرى المكونة لرؤية المؤلف الأدبية ، ومتصلة أخيرا بمتلقى الأدب ،
من الجمهور العادي القارئ والقارئ المتخصص ، والهاوي ، الخ .
وكل هذه العناصر ، إلى جانب كونها عناصر خارجية ، فلها وجود في
النص نفسه ، ولا تكتمل الدراسة دون معرفتها . أما الأيديولوجيا
فلها علاقة أساسية بالشكل المنظم للعمل الأدبي ؛ وهي علاقة أساسية
وعضوية ، تتجاوز رؤية الأيديولوجيا بوصفها عاملا فكريا خارجيا ،
مؤثرا في النص . وقد أردت ، من خلال بحثي هذا ، أن أضيف
جهدا إلى جهود من يحاولون إثبات تلك العلاقة . وإذا كنت قد
اخترت « روايات الأرض » فإن هذا لم يكن إلا لتبسيط النوع ، ففي
هذه الروايات ، « الرومانسية » منها و « الواقعية » ، و « الطوبائية »
و « الطبيعية » ، نجد آثارا قوية لأيديولوجيا الكاتب قد تيسر سبل هذه
الدراسة .

وأول سؤال يطرح هنا هو السؤال الخاص بالنوع : هل نستطيع في
الأعمال الأدبية أن نعزل نوعا ، نسميه « رواية الأرض » ، على نحو ما
حددت من قبل « رواية الحب » ، أو « الرواية التاريخية » ، أو « رواية
المغامرات » ؟

وأبدأ بأن أقدم هنا مجرد فرضية ؛ أن هناك « رواية أرض » تكون
نقطة الانطلاق فيها هي علاقة الإنسان بالأرض - ملكية الأرض - أو
الرغبة في الامتلاك ، الطرد من الأرض ، الهجرة ، التشرد ، الرحيل
منها والرجوع إليها - فتحدد هذه العلاقة نظام الشخصيات ، وتجرى
السرد ، وإطار الوصف ، وأسلوب المجاز ، هذه العناصر كلها التي
ترتبط بالتمليك أو بالتهجير ، والتي تحكمها أيديولوجيا المؤلف ، هذه
الأيديولوجيا التي تتكشف عبرها الأيديولوجيات السائدة في مجتمعه ،
الخاصة برؤية العالم وبمفهوم الأدب معا . وسوف ندرس علاقة
الأيديولوجيا بالأدب عبر ارتباط القيمة بالزمان والمكان داخل العمل
الأدبي في علاقته « بالمكانية » الخارجية ، حسب تعبير « باختين »
المشهور

ونبدأ إذن بتعريف النوع كما نراه ، ثم ننتقل إلى دراسة المكان
والزمان والقيمة كما تبدو في ثلاث روايات تنتمي إلى ثلاث فئات

مهددة بقلّة الماء نتيجة لطموح المالك الإقطاعي ، الذي قرر أن ينقص الكمية اليومية لاستعمال كل فلاح ، وأن يبني سكه زراعية لربط قصره بالطريق الزراعي ، مهدداً رقعة أرض الفلاحين .

١ - المكان الدال

عما لا شك فيه أن أكثر الروائيين الثلاثة اهتماماً ببناء مكان دال في « رواية الأرض » ، هو « زولا » . ونستطيع أن نبين من الإضمار التحضيرية للرواية خطة مواقع الفعل الروائي عبر الوصف الدقيق والتسمية للأماكن ومقاييس المسافات ، مصحوبة بالرسوم المبيّنة للقرية ، ومنازل الشخصيات المختلفة ، ورقعة أرض كل منها ، والميزان العام ، وقساعة الاحتضالات ، الخ . ويأخذ الجزء الأول للرواية على عاتقه بناء المكان الدال الذي سينتجق فيه الفعل كما يراه أحد أبطال الرواية ، هو « جان » ، الأق من المدينة ، حيث تسان عاملاً ، واستأجره « هورد كان » ، المالك المتوسط ، كي يعمل في أرضه .

ومنذ الجملة الأولى ، تنشأ العلاقة بين « جان » والأرض عبر عمله ، أي بذر البذور^(١٣) . إن « جان » يتحرك ذهاباً وإياباً ، ممسكاً بكيس البذور الأزرق بيد ، ورامياً البذور باليد الأخرى ، في حين يخبرنا الراوي أن الميكنة لا تستعمل إلا في الملكية الكبيرة . وطبقاً لإيقاع خطوة جان نرى ما يرسم في حقل رؤيته : فجاء هنا يلعب دور « الشخصية المركزية » للرؤية . وتظهر لنا رقعة الأرض المتوسطة ، المبينة للرقعة الكبيرة التي كانت تسود علاقات الإنتاج قبلاً الثورة الفرنسية . وتعدّ الرقعة المتوسطة - وكذلك الصغيرة - العلامة الأساسية للرواية ، حيث تركز فيها دلالة الرواية كلها ، كما سيتبين . ويحدد « الراوي » منذ البداية مقياس الرقعة - ٥٠ « آرا » (الأرا تعادل مائة متر مكعب) - شكل المنزل القروي المتوسط بجدرانه المنخفضة ، « بقعة سمراء » في فضاء الأرض الكبيرة ، التي تقع في منطقة « البوسى » الفرنسية حتى مدن « شاتودان » و« أريان » . وهذه الأماكن قائمة في الواقع . ويصف الراوي ما في تلك الطبيعة الحزينة من إملال ، بالسوء الرمادية الغائمة الطاغية ، التي تؤكد العلاقة المجازية بين الإنسان والأرض . والواقع أن شخصيات الرواية تصطبغ بما في هذه الطبيعة اليائسة من كآبة في الأفق البعيد غمز كذلك نظرة « جان » (الذي لم يكن في الحقيقة يرى ، لأنه منهمك في عمله الآلي ، بل كان يربنا ، كما هو مطلوب منه) إلى قرية « روني » التي سوف تتركز فيها أشواق الشخصيات وطموحاتها . فالمكان عند « زولا » - كما كان الحال غالباً في الرواية الطبيعية - يحدد بمقاييس وتسميات قائمة في خارج الرواية . وسوف يتأكد المنطق الداخلي لها عبر تعرف الأسلوب الخاص بها ؛ وهذا ما يسميه « فيليب هامون » « قرائية » النص . وبالإضافة إلى الدقة في تحديد المواضع في نظر « جان » : « على الطرف » ، « في الوسط » ، « في اتجاه الغرب » ، « في الجنوب » ، « في اتجاه الشرق » ، يقوم الوصف بدور التمهيد للصراع المأساوي الذي سوف يمزق الشخصيات . هذا في الوقت الذي تسود فيه العزلة والصمت العلاقات الإنسانية : « إنه صمت الفلاحين الذين يمشون أحياناً جنباً إلى جنب دون أن يتبادلوا كلمة »^(١٤) . وهذا الصمت يتشابه مع الطبيعة الكثيفة : « كانوا قد وقعوا من جديد في

أسترد جزء الاشتراكية في الكتاب . يدرس إذن دور الفلاح سياسياً ؛ ما كان عليه ، ما هو عليه ، ما سوف يكون ، ودوره في مجتمعنا ، عبر الملكية ؛ فهو الأغلبية ، والقوة الصماء ، النائمة ، ولكنها القوة التي تستطيع أن تقرر في لحظة أشياء عظيمة . يدرس ذلك ، ويوضح أيضاً في إطار الدين ؛ وأعتقد أنه يتحول إلى الكفر . . . وأخيراً يجري الاختبار على كل المسائل التي طرحت .

إن الموضوع هنا ليس هو الأرض ، مرة أخرى^(١٥) .

هنا لا نجد موضوعاً فحسب ، بل أيضاً - كما قال « هنري ميران » - « سلماً من الوثائق السردية والوصفية » ، وملخصاً للموضوع شاعري وعالمى حول حب الفلاح للأرض ، وتطور الملكية الزراعية ، وموضوعاً اجتماعياً بحثاً يتعلق بنتائج جشع الفلاح وحبه للأرض وللاستلاك^(١٦) . ولنصف هنا أن زولا يرسم أيضاً نسيج العمل الأدبي : صنع القصيدة الحية للأرض دون رموز بل في صورة إنسانية ، ودرجات الارتفاع من الواقعية إلى الأسطورة : « في الأسفل » . . . « ثم أرتفع » ؛ وحدود الأسلوب الابتعاد عن السوداوية في الرسم . وعبر المواضيع و« الوثائق » ، يرسم « زولا » خطة تحريك مأساة اجتماعية ونفسية ، ويتنقل من واقع إنسان تاريخي معاصر إلى عمل أدبي تعد الأرض فيه محور « الزمكانية » ، وعمرق الحبكة الروائية ، عبر القيمة والأيدولوجيا التي تنظم الشكل والدلالة معاً .

فتعريف « رواية الأرض » هو إذن ، بالنسبة لي ، أنها عمل أدبي ينطلق من وجود رقعة أرضية ، في الحقيقة أو في الخيال ، تحرك الحدث الروائي عبر أيدولوجيا للأرض ، وتنظم العمل عبر المكان والزمان ، مع القيمة المرتبطة بهما . وسوف ندرس في الروايات الثلاث المذكورة تلازم الرأسى والأفقى ، عبر القيمة ، في العمل الأدبي . أما دراستنا الطويلة فسوف تبين ، في الروايات الثلاث وفي روايات أخرى ، تأثير هذه العلاقة في نظام الشخصيات ، وفي بناء السرد ، وفي طرق الوصف ، وفي أسلوب المجاز .

في أرض « زولا » ، يقرر « فوان » ، الفلاح الشيخ ، أن يقسم أرضه بين أطفاله الثلاثة وهو على قيد الحياة . ويعلن « زولا » في مشروع خطة الكتاب أن الإشارة التناسية هي هنا إلى « الملك لير » لشكسبير ؛ فمثل « الملك لير » يجد الأب العجوز نفسه منزوع الملكية ، مضطراً بعد وفاة زوجته إلى أن ينتقل بين منازل أبنائه الثلاثة ، وأن يخضع لجشعهم ولعنفهم . وهو ينحدر تدريجاً حتى يقتله أكثر أبنائه فظافة - وهو « بوطو » - مع زوجته ، أمام عيون أطفالهما المنزعجة .

أما عنائيد الغضب فتصف تضامن أفراد أسرة من الفلاحين طردتها من أرضها الملكية الكبيرة للبنوك وللشركات المساهمة ، وميكنة الزراعة التي استغنت عن يدهم العاملة . وإنهم ليرحلون من « أكلاهوما » في شرق أمريكا إلى « كاليفورنيا » في غربها ، باحثين عن العمل والاستقرار ، إن لم يكن عن الرخاء ، في تلك « الأرض الجديدة » - كما تصفها الشخصيات المختلفة .

أما أرض الشرقاوى فهي - كما يعرف القراء العرب - قصة قرية

الزراعي الذي يمتد إلى قصر المالك الإقطاعي ، حارما كثيرا من أسر الفلاحين الصغار من رقعة من أرضهم .

٢ - الزمان والتاريخ

تتكون « الزمكانية » ، في رأي « باختين » ، من العلاقة الضرورية التي لا تنفصل بين الزمان والمكان . ويلعب الزمان في هذاثنائي الدور الأساسي ؛ فهو الحركة التي تحمي المكان ، والتي تمنح عقدة العمل الأدبي ثراءها ودلالاتها^(٩) . وتضيء هذه الفرضية الروايات الثلاث ، انطلاقا من زمكانية كل منها .

فالحقل الذي يزرعه « جان » في بداية رواية « زولا » هو الرقعة^(١٠) ، أي العلامة على زمن تاريخي ؛ زمن الأرض التي قسمتها الثورة الفرنسية في ١٧٨٩ وزادت انقساما في القرن التاسع عشر ، نتيجة للميراث ، مقلصة بذلك مكان البشر ، ومعرضة لهم على العنف الإجرامي . ومن ثم فإن رقعة الأرض في رواية الفلاحين « بلزك » ، تمثل الزمكانية الأساسية التي تحدد أرضية الوصف وتسلسل السرد ، والتي تقطع الحبكة الروائية وفقا لأخلاقيات (أو لا أخلاقيات !) « زولا » : « من يشعل حربا يملك أرضا » (qui guerre a terre) (a . وكان « بلزك » قد قال في روايته ما يحمل المعنى نفسه : « قل لي ماذا تملك أخبرك بما تعتقد بما تملك » (Dis - moi ce que tu as je te dirai ce que tu penses)

والزمن الواقعي لرواية « زولا » هو زمن نابليون الثالث ، إمبراطور ١٨ برومير . . « هذا السفاح المطلق ، حسب وصف « ميشيل بوطور » ، الذي أدى قلبه للحكم في ٢ ديسمبر إلى فقدان الملايين من البشر آدميتهم^(١١) . وأثر هذا فقدان للأدوية واضح في أرض « زولا » .

وتظهر آثار أخرى للزمن التاريخي في الرواية في صورة أكثر مباشرة ، حيث نسمع من خلال المناقشات بين الشخصيات ، نقاشا كان يدور في تلك الحقبة حول المسائل الزراعية ، يحمل وجهتي نظر : وجهة نظر « المحافظين » (protectionnistes) الذين يحمون السوق الداخلية ؛ ووجهة نظر « مجبذ » . « التبادل الحر » (libre - échangistes) . وكان الخوف من المنافس الأمريكي في سوق القمح يسبب رعب المزارعين الفرنسيين المقيدين بطرق الزراعة التقليدية ، في حين كان استخدام المكنة في الزراعة الأمريكية قد اتسع نطاقه أواخر القرن التاسع عشر - تقول إحدى شخصيات الأرض : « إذا استمر تصدير القمح الأمريكي فلن يوجد في فرنسا فلاح واحد بعد خمسين سنة »^(١٢) .

وأخيرا هناك صفحات جميلة الخيال ، يختلط فيها الماضي بالحاضر ، وتمتزج القصة الشعبية بالتاريخ ، ويمتزج الأسى بالأمل ، على غرار قصص السمر التي تقصها الشخصيات في سهراتها الليلية . يحكي التاريخ عن الفلاحين في فرنسا منذ العصور الوسطى ، مصورا خضوعهم الأزلي ، ثم قيامهم في هبات عنيفة ، حتى يأتي اليوم الذي يدركون فيه أنهم القوة الحقيقية . لقد رأى « زولا » ، مثل « بلزك » قبله ، أن الثورة الفرنسية في ١٧٨٩ لم تثر إلا البرجوازية ، وأن « الفلاح استمر هو الفلاح »^(١٣) .

وفي عناقيد الغضب تتمثل « الزمكانية » الأساسية للرواية في

صمتهم ؛ لم يفتحوا أفواههم بعد ، كأنما اجتاحتهم الجهامة الرزينة لمنطقة « البوسى » هذه^(١٤) .

وفي عناقيد الغضب ، نجد أيضا التسمية الدقيقة ، الواقعية ، للأماكن - « كاليفورنيا » ، « أكلاهوما » ، الخ - وأحيانا المقياس الدقيق كما هو الحال عند زولا . ولكن مسرح الفعل يتسع هنا كثيرا . فالمكان الدال الأساسي ليس محدودا مثل رقعة « زولا » ، بل ينسب باتساع أمريكا الكبيرة ، من الشرق إلى الغرب .

وتفتح الجملة الأولى للرواية أفقا عظيمة لن تتاح للمحنة « شتاينيك » : « فوق الأراضي الحمراء ، وفوق جزء من الأراضي الرمادية في أوكلاهوما ، وقعت الأمطار الأخيرة في بظء ولم تشق الأرض المصدعة . »^(١٥) . وكذلك : على « الطريق القومي ٦٦ » تنتقل أسرة « جواد » في عربة نقل متدهورة من أوكلاهوما ، حيث كانت أرضها التي طردهم منها الملاك الجدد - البنك والشركة المساهمة - إلى كاليفورنيا ؛ إلى المكان الخيالي ، الطوباوي ، الذي تحلم به الشخصيات ، ظانة أنه أرض « شجر البرتقال ، والبيوت البيضاء ، والشمس » ، حتى تتكشف لهم حقيقة استغلال النظام الرأسمالي في هذه المنطقة المرغوب فيها ، كما هو في المنطقة التي اضطروا إلى الهجرة منها .

وتوصف الأرض كثيرا في رواية « شتاينيك » ، في النفس الملحمي الذي يشخص الرواية . توصف الأرض التي سحقتها الرياح ، وأحرقها الجفاف ، والتي تحيا بالناس وتموت بالآلة والبطالة : « كانت الأرض تبدو حمراء دامية في الضوء الخافت »^(١٦) ، في مقابل ضخامة الطبيعة الأمريكية في « قمم أريزونا البيضاء الصخرية »^(١٧) . ويبنى شتاينيك علاقة تعارض أساسية بين الأرض الحية ، أرض الناس ، والأرض التي اغتيلت ، الخاضعة للجرار ونافقوى اللإنسانية في النظام الذي أدى إلى غربة الإنسان . ويتسم المكان بتعارض آخر مكافئ . لهذا ، بين الإنسان والأشياء (عربة النقل المنحدرة ؛ الجرار القاسي ، الأدوات ، بضائع الحضارة الحديثة التي تباع على الطريق) ؛ فلهذه الأشياء وظيفة مجازية ، من حيث هي رموز لتغريب الإنسان . فالتعارض بين نظام الأشياء ونظام الأبطال له إذن وظيفة مجازية ، وعلى وجه التحديد وظيفة المجاز المرسل ، الذي يحدد دلالة الرواية الأساسية .

أما أرض الشرقاوى فلا تهتم بالتسميات والمقاييس ؛ فالراوى يسميها « قريتي » . وهي تتعارض مع « البندر » و« العاصمة » . ويحدد المؤلف كذلك الصراع الذي ينشأ عن التعارض بين القرية والمالك الإقطاعي من ناحية ، وبين القرية والمدينة التي تسيطر عليها قوى النظام السائد : الاستعمار البريطاني وحكومة صدقي الرجعية من الناحية الأخرى . وفي حين تعين عناصر الزمن التاريخي فإن المكان لا يحدد ، بل يرمز إلى أنه قرية مصرية ، بحقوقها وطرقها وجسورها . الخضرة « ريانة » ، والجسر المترب تحرقه الشمس ، والبيوت قائمة وسمرء دائما . هناك ثبات لعنصر الماء : ماء النيل والترع ، وماء « الطلينة » ؛ الماء المرفوض المرغوبة ، التي تغتصب وتحرض على القتال ، والتي يمكن أن يموت الإنسان من أجلها .

وهناك صراع آخر يقسم المكان ، هو الصراع الذي يتمثل في التعارض بين الجسر التقليدي ، رمز الريف المصري ، والطريق

والأسلوب ، والتسلسل السردى ، والمواضع الدلالية . ولتأخذ هنا القيمة أولا بالمعنى « السوسيرى » للتمييز ، حيث تشكل كل قيمة بالتعارض مع القيم الأخرى في النظام الرأسى ، ثم ننظر إلى القيمة كما بلورها النقد المعاصر . ومازال المفهوم يختبر بطرق مختلفة - منذ « باختين » ، ثم « جاكسون » ، ثم « لوتمان » ثم « هامون » (٢٤) . فالقيمة هنا هي العنصر السائد (La dominante) ، المركزى (L'élément focal) الذى يحكم العمل الفنى ، وتخضع له عناصر هذا العمل الأخرى .

وفي « رواية الأرض » يتمثل العنصر المركزى الأساسى الذى يحكم العمل الفنى فى ملكية الأرض أو عدم الملكية . فالأب « فوان » ينحدر فى رواية « زولا » لأنه فقد أرضه ، ويحكم هذا العنصر كل العناصر الأخرى كلها . ومن ثم فإن تماسك الإنسان ، الذى يبرز جوهره ، تحدده فى هذه الرؤية ملكية الأرض . إن « الكينونة » هنا ، حسب تعبير « فليب هامون » هي « الملكية » (L'être est un avoir) (٢٥) . « بوطو » يقتل أباه طمعا فى الأرض ، ويرغب فى أرض أخيه الذى صار ضعيفا نتيجة لانحلاله وسكره الدائم (وعما يؤكد سوداوية رؤية « زولا » أن هذه الشخصية المتدهورة هي أكثر الشخصيات وعيا فى الأرض!) وفى عناقيد الغضب أيضا نرى ملكية الأرض تحدد الهوية والاتساق . لكن قوة المال هنا لم تكن بعد قد طغت على العلاقات الإنسانية . إن الأرض هنا مازالت تعنى التعامل اليدوى مع الأرض ، أى العلاقة الجسدية بها . الأم « مان » تضمن استمرارية المجموعة وتخاف عليها التشتت ، فتظل طوال الرواية تحمى أفراد أسرتها وتخاف عليهم التفتت الذى يهددهم جميعا ، ويهددها معهم ، نتيجة لضياح الأرض .

أما فى أرض الشرفاوى فإننا نرى ملكية الأرض أو عدم ملكيتها ، مع تفاوت درجات الامتلاك ، تحكم عناصر القصة . فالملكية تضمن أولا شرف الإنسان وكرامته ، وإن كانت ملكية فدان واحد . ومن ثم فإن خضرة ودياب يفتقران إلى الشرف والأخلاق لأنها لا يملكان أرضا ؛ ويتصرف الشيخ شناوى على نحو يختلف عن الملاك الصغار . ثم تدور الحكمة الأساسية حول الصراع بين المالك الكبير والفلاح الفقير .

ومن هذا النظام الرأسى نتقل إلى التشكيل الداخلى للعمل ، فى إطار كل رؤية معيارية « زمكانية » خاصة ، فننتقل بذلك إلى النظام الأفقى للعمل الأدبى ، أى إلى الترابط السياقى للقصة والتقنيات الأسلوبية الخاصة به . وندخل هنا فى خصوصية كل عمل كبير ؛ أعنى العمل الذى لا يقلد ولا يعاد إنتاجه ، برغم الانساق على بعض المبادئ العامة . فالنظام الرأسى القيمى يشكل السياق القصصى الأفقى ، حسب بعض المجريات العامة التى ترصد فى الدراسة الأدبية بوصفها تقنيات العمل . أما مجال العمل الأدبى ودلالته الخاصة ، فيعطينا مستوى آخر من الصراع - لن أدرسه هنا بل فى الكتاب الذى أعده - بين عناصر الأيديولوجيا والقيمة الفنية .

وفى خطة الأرض ، وضع « زولا » الأب « فوان » ، « هذا الفلاح الذى سفعته الشمس وجففته الأرض » (٢٦) ، ليكون « الوجه الكبير ، المركزى » للقصة . لقد ارتعش من الخوف أمامه جميع أطفاله ، ولكن « شيئا فشيئا فقد السلطة . وهذه هي حركة الشخصية

الطريق بين الأرض المهجورة والأرض المرغوب فيها ؛ هذا « الطريق القومى ٦٦ » ، الذى يحمل مع العربات « الغوغائية » ألوف من المهاجرين الذين طردتهم « الشركة المساهمة » من الشرق فى « أوكلاهوما » إلى الغرب فى « كاليفورنيا » . ويوظف القصة علامة الطريق توظيف المجاز المرسل ؛ فهو علامة الانتقال الإنسان الضخم الذى سببه الاتساع الفجائى فى نظام الاستغلال الرأسمالى فى الريف الأمريكى .

ولهذا الانتقال مستويات مختلفة ؛ فإلى جانب الانتقال الجغرافى هناك الانتقال التاريخى والاجتماعى والنفسى لأناس يهجرون أرضهم للبحث عن العمل المأجور . وقد نزع هؤلاء البشر من أرضهم التى كانوا يزرعونها بأيديهم ، والتى دفنوا موتاهم فيها ؛ فهم ، بحسب قولهم ، متزعجون من أنفسهم . لقد أصبح الماضى « نجسا » ، والآن تساءل الشخصيات عما إذا كانت تستطيع أن تعيش المستقبل : « هل نستطيع أن نبدأ من جديد ؟ » ، أو « كيف نعيش حياة غير حياتنا ؟ »

وتنقسم الرواية إلى أجزاء ؛ بعضها لسرد أحداث الرواية ، التى تقع جميعا فى « الطريق القومى ٦٦ » حيث عربة النقل القديمة تنقل أسرة « جواد » من « أوكلاهوما » إلى « كاليفورنيا » ، وأجزاء أخرى مفسرة للحقبة الزمنية ، ولتغير القيم ، فى أسلوب شاعرى ، ملحمى دائما . وفى هذا كله استعادة لزمان انتقال المالك الصغير من الزراعة الفردية إلى الميكنة الزراعية والملكية المساهمة الكبيرة ، حيث أصبح ملاك الأربعين « آربان » مهاجرين ، فى حين تزداد قوة ملاك المليون ، وتضاف إلى قوة رجال المال والبنوك فى العصر الحديث .

وفى أرض الشرفاوى يمثل الطريق أيضا « الزمكانية » الأساسية ، ولكنه هنا مختلف ؛ فهو علامة على زمن آخر ومكان مغاير . وهذا الطريق غير « الجسر » أى الطريق غير المسفلت ، الذى يجاور القرية والحقل . هذا الجسر التقليدى يهدده الطريق الزراعى ، رمز سلطة الحكومة المتعاونة مع المالك الزراعى الكبير . والطريق يرمز أيضا لزمان حديث ، يظهر فيه إنسان جديد ، هو العامل الذى تكتمل صورته فى آخر الرواية .

و « الزمكانية » الأساسية الأخرى هي الماء ؛ فالماء هو سبب الصراع الذى واجه فيه الفلاح الفقير المالك الكبير الذى تحميه الدولة . والخلفية هنا هي تاريخ مصر قبل ثورة ١٩٥٢ ؛ مصر التى كانت تحكمها الحكومات الخاضعة للإنجليز . وهذا التاريخ يتداخل فى النص السردى ، بلسان الراوى أو إحدى الشخصيات ، العائدة من القاهرة ، أو التى تعيش فيها ، فى الغالب . فمن خلال الزمن التاريخى تكتسب الصراعات الدقة التى يفقدونها وصف المكان (النمطى ، العام) فى حين يمثل الحديث هنا ، أى كلام الناس وحيوية الحوار ، الدلالة الاجتماعية والأدبية الأساسية للرواية .

وهنا يختلط الماضى بالحاضر كذلك ؛ فالماضى كامن فى ذاكرة الشخصيات ، مثل أحداث ثورة ١٩١٩ ، أو تزوير الانتخابات .

٣ - الأيديولوجيا والقيمة

يتعين على التقويم تحديد الأفق الزمانى - المكانى للنص . فالتقويم هو الذى يحكم الاختيارات الأساسية ؛ كالحكمة ، والشخصيات ،

في الكتاب كله .. و يفسر « زولا » رؤيته : « الوصول إلى الانحدار ، السحق ، الإلغاء ، ومن ثم إلى الصلابة ، الرغبة في الموت ، سهولة الموت ، الحيوان الذي شاخ ؛ الذي كان له نفع في زمن ثم يقتل عندما يصبح لا يفيد في شيء .. ويضيف « زولا » : يجب أن يكون هذا من النواحي الجميلة في الكتاب ، حيث تعالج هذه الصورة ، وتدرج جيدا (٢٧) .

وقد وفي « زولا » بوعده : فصورة « فوان » المشرود في الحقول والطرق مثيرة للغاية : « كانت أرضه قد ضاعت ، وقريبا سوف يضيع بيته » (٢٨) . وكذلك قصة وحدته عندما لم يعد يستمع إليه أحد في نهاية الرواية ، حتى حفيده الصغير الذي كان يعطف عليه : « لم يبق له حتى هذا الطفل ليتحدث معه ، فانغمس في الصمت المطلق ، واتسعت عزلة واكتملت . لا كلمة أبدا ، في أي شيء إلى أحد » (٢٩) .

ويستعمل التعبير عن حب الأرض والملكية التشبيه الدارج بين الأرض والمرأة في استعارة طويلة « منسوجة » (métaphore filée) عبر صور مختلفة للزرع والخصوبة والنثر والجنس . لقد أحب « فوان » الأرض كما يحب الرجل « المرأة التي تقتله والتي يمكن أن يقتل من أجلها ... الأرض » (٣٠) .

وقد أظهر « فيليب هامون » كيف يعكس اختيار الأسماء استعمار الرقعة : « فوان » يعبر عن الاختلاع ، « روني » عن « التفثيت » وباري هاش (المحامى) عن التقطيع (٣١) . ولم تدرس إلى الآن استعارات المرأة والأرض في ازدواجية التعبير عن الجنس والخصوبة التي تشكل أساس أسلوب الرواية .

وعلى الرغم من قسوة الأرض فإنها جميلة ، وعظيمة مثل « البحر الهائج » ، وحزينة مثل السماء « الرمادية » ، « الصفاء » ، « الباردة كالثلج » . وإيقاع الزرع والقمح « الأشقر » ، الطائر في الهواء ، يعطى الرواية البعد الأسطوري الذي يتمثل في تحدى الإنسان للطبيعة عبر عمله ، الذي يضع الإنسان الصغير في مواجهة الأرض العظيمة ، الضخمة (٣٢) .

وفي عناقيد الغضب نرى توظيفاً آخر للملكية الأرض بوصفها « العنصر المركزي » للعمل الأدبي . هنا لا تقابل ملكية الأرض بلاملكيتها ، أو بملكيتها الصغيرة ، بل بمشكل آخر للملكية ، يتمثل في التعارض بين إنسان الجرار ، العامل في شركة مساهمة ، الذي لم يكن « قد عرف الأرض أو امتلكها أو ركب لها » .. والذي « لا يؤمن بها ... » (٣٣) ، والفلاح الصغير الذي كان يملكها : « هذا الذي يجعلها ملكنا ، أننا قد ولدنا فوقها ، وعملنا فيها ، ودفنا فيها ... » (٣٤) . « هذا الذي يعطى حق الملكية وليس مجرد ورقة تحمل أرقاما فوقها » (٣٥) . وفقدان الأرض يعني فقدان الإنسانية والاغتراب عبر الجرار والأشياء ، أي الخضوع لعالم المال : « كما يقول الآخر ، تعتمد حريتك على النقود التي لديك كي تشتريها بها » (٣٦) .

ولكن هذه القسوة لا تؤدي إلى أن يقسو الفلاح الصغير على الفلاح الصغير كما في رواية « زولا » . الصراع الأساسي هنا يتمثل بين الإنسان والنظام الصناعي الرأسمالي ، الذي يجرده من كل شيء . وبين الرجال المجريدين بتنظيم التضامن الإنساني ، والتعاون ، والاتساق ، حتى التمرد الذي يعطى دلالة عنوان الرواية : « عناقيد الغضب » .

وهذا التضامن يفصل الرواية ، مثل ملحمة عظيمة تؤكد الإيمان بالإنسان واستمراريته ، على الرغم من الآلة ومن منطق الملاك الكبار ، الذين يوظفون في الرواية توظيفاً صارماً . إن نظام الشخصيات يبني عالم التضامن الإنساني حول « مان » الأم ، هذا الوجه المركزي لرمز الاستمرارية . إنها هي التي تدعم جميع أفراد الأسرة كلما انتاب اليأس أحدهم ، وتضمن بقائهم ، وتنظم حياتهم ؛ وفيها تمتزج القوة بالحنان الإنساني والحب ورهافة المشاعر .

ويتعارض نظام الشخصيات مع نظام الأشياء ، حاملاً دلالة الاغتراب . وتمثل الأشياء في الجرار وبضائع مقاهي « الطريق القومي » ٦٦ ، المتماثلة ، التي لا طعم لها ولا خصوصية ؛ في بقالة الشركة المستغلة لحقل الخوخ في الغرب ، وفي عربة النقل المستهلكة ، التي تحتاج على الدوام إلى الإصلاح ، معطلة الحركة الفعل ، ومثيرة للقلق (لن نصل أبداً) . إنها تستهلك النفط ، وتهدد في كل لحظة بالتوقف ، والحيلولة دون الوصول إلى الأرض الطوباوية . وتعد عربة النقل هنا علامة كنائية أساسية ، راسمة إلى تشرد أسرة « جواد » نتيجة للنظام الرأسمالي . فالرواية رواية زمن جديد عبر مكان متنقل ؛ فمن الحقل إلى الطريق قد استقر نظام آخر للقيم : « لحظات صمتهم الطويلة المتأمله ، التي كان موضوعها في الماضي حقوقهم ، قد تحولت الآن لتستهدف الطريق الواسع ؛ إلى المسافة المتبقية حتى الغرب » (٣٧) .

وفي أرض الشرقاوي نجد أيضاً أن الأرض هي التي تمنح الإنسان الكرامة والصلابة والاستمرارية . إن عبد الهادي البطل يستمد قوته من هذه الأرض التي يمتلكها ويعرفها : « إن هذه الأرض الواسعة التي تمتد إلى جواربه لتملؤه إحساساً بالثبات والرسوخ والشرف .. لم يكن يرى منها شيئاً في الليل ، ومع ذلك فقد كان يعرفها ... يعرفها جيداً ، يعرف وجهها وقنواتها وكل مسلك فيها ... ويعرف شكل أعواد الذرة الغضة التي تنبت من الأرض على مهل .

إنه الآن ليقف إلى جوار الأرض التي يملكها هو والتي ورثها عن أبيه ، وحمل الفأس الصغير عليها وهو طفل .. إنها نفس المنقرة التي حملها أبوه عندما كان طفلاً .. » (٣٨) .

وعلى العكس من ذلك تقع الشخصيات التي لا تمتلك شيئاً من الأرض في الدعارة والذل ، مثل خضرة التي تباع جسدها بثمان ضئيل لمن يطلبه . أما الشيخ الشناوي ، فيبيع كلمته ، ويكتفي بأن يدعو الله أن يجنبه إدانة الحكومة لتحالفها مع المالك الكبير ، الذي يحرم الفلاحين الماء : « لو كان سيدنا يملك قيراطاً واحداً على الأقل .. ولو أنه أعمل فيه الفأس ، وانحنى عليه ، وحفر له القنوات .. لما اعتقد أن أمر الله هو الذي حرم القرية من الماء ، لينعم به الباشا ، ولروى أحاديث أخرى .. ولأمن أن الحكومة - لا الله - هي التي تحرم أرض الفلاحين من الماء ، وتُميت أعواد الذرة الغضة ... ولتأكد أن الحكومة وحدها - لا الله - هي التي تصنع المصائب » (٣٩) .

وبحده هذا النظام الرأسي سياق القصص على ثلاثة مستويات :

(١) مستوى انتسلسل السردى ، حيث يبني الشبكة الروائية على صراع الفلاحين والمالك حول الماء ، وصراع الفلاحين والحكومة نتيجة لبناء الطريق الزراعي . وكانت الحكومة متحالفة - بطبيعة

في محاكاتها لأنماط قائمة خارج النص ، مع جميع الفئات الموجودة في القرية : من المالك إلى المعدم ، إلى الشيخ ، والبقال ، والمعلم ، الخ ، والتحديد الزماني عبر أحداث السياسة بأسمائها وتواريخها المحددة .

والوصف هنا لا يصل إلى دقة « زولا » أو شاعرية « شتاينبك » ، ولكنه يعبر مع ذلك عن غنائية أرض مصر وجمال نيلها . وهنا يضع الراوي نفسه في استمرارية رؤية « زينب » : « كانت قريتي هي الأخرى جميلة كقرية « زينب » ، وأشجار الجميز والتوت تمتد على جسرهما ، وتلقى ظلالها المتشابكة على أرض النهر » .

هذه الفرضيات سوف تسمح لي فيما بعد ، وكما أرجو ، أن استكمل تفصيلاً دراسة « رواية الأرض » بوصفها نوعاً حاولت تحديده من خلال نماذج أخرى ، في الأدب العربي وفي الآداب الأوربية والروسية والأمريكية ، وأن أقوم بهذا التحليل ، الذي لم أقم هنا إلا بالإشارة إليه ، بين القيمة التي تشكل العمل ، والإنتاج الفني ، في تكاملهما وفي صراعهما .

الحال - مع المالك في الصراع الأول ، على نحو يجعل الدلالة العامة للقصة تنتج عن صراع الفلاحين مع السلطة ، بتوحيد الصراعين : « وطافت برأسه صور بشعة عن أرضه التي ستموت من العطش في حوض الجسر ، والأرض التي اضطرت تحت ضغط الأزمة والحاجة إلى رهنها تحت يد محمد أفندي ، والأرض التي يمكن أن تنتزعها الحكومة لتقيم عليها السكة الزراعية »^(١) .

(٢) مستوى التعارض بين الجسر التقليدي وجماله الهادي ، والطريق الزراعي ، مع ما يمثل ذلك من اختراق عنيف لحياة الفلاحين : « ينظر إلى النهر وإلى الحقول ويعجب لهؤلاء الذين يتركون الجسر الجميل المستقيم ويقيمون بدلاً منه سكة زراعية جديدة ملتوية ، لتمر أمام قصر الباشا »^(٣) . وهنا يحتاج البحث إلى التأمل في قيمة الدفاع عن الماضي المهدد ، التي تضاف إلى الدفاع عن الأرض ، في حركة التمرد ضد القوى القاهرة .

(٣) مستوى نظام الشخصيات حسب هذه الصراعات ، ولكن أيضاً



مركز تحقيق تكاملي في علوم إسلامية

الهوامش

(١) انظر في « بير ماشري » : من أجل نظرية للإنتاج الأدبي ، الصفحات الخاصة بتقد لينين لتولستوي ، والجزء الذي يمثل رواية الفلاحين « ليلزك » .

Pierre MACHÉREY, Pour une théorie de la production littéraire. Maspéro, Paris, 1980.

ومقالة ماشري عن الفلاحين ليلزك ، في الكتاب الجماعي للنقد الاجتماعي Sociocritique; ouvrage collectif, Nathan, Paris 1979.

(٢) انظر : M. ARLAND; le paysan français à travers la littérature, Stock, Paris 1941.

الفلاح الفرنسي في الأدب .

E. DORDAN, Le paysan français d'après les romans du XIXème siècle. Thèse, manuscrite, 1923

الفلاح الفرنسي وفقاً لروايات القرن التاسع عشر (رسالة غير منشورة) .

وأعمال أخرى في هذا الموضوع ، تنفق في وصف الصور السابقة .
(٣) انظر كلود بريغوست : الأدب والسياسة والأيدولوجيا ، ص ١١٣ ، وماشري ، ص ١٣٥ .

C. PRÉVOST; littérature, politique, idéologie. Ed. Sociales, Paris 1973.

(٤) كارلو ليفي ، توقف المسيح عند إيبولي ، ص ٩ - ١٠ .
C. LEVI; Le christ s'est arrêté à Eboli, Gallimard, Paris 1948, p. 9-10

(٥) انظر جي روبير : الأرض لإميل زولا ، ص ٨٤ .
Guy ROBERT, La terre d'Emile Zola. Paris 1952, p. 84.

(٦) ومن هذا المنظور توجد أعمال قيمة مثل كتاب محمود مكال عن قرية تركية ، والسيرة الذاتية « ليلياز » ، الفلاح الفرنسي ، ووثيقة الأمريكي « هتن » عن القرى الصينية في الثورة . أما القصص الشفوية فمن ضمنها قصة جميلة

(٢٠) بخصوص « الرقعة » عند زولا انظر مقدمة « هنري متران المذكورة » ، وكتاب « فيليب هامون » عن موظفي الرواية عند زولا .

Ph. HAMON; Le personnel du roman, Droz, Paris 1983.

لوكتاش أول من أشار إلى أهمية الرقعة عند « بلزاك » في دراسته عن بلزاك والواقعية الفرنسية .

(٢١) ميشيل بوطور : الأعمال الكاملة لزولا ، مقدمة الرواية الاختبارية ، الجزء العاشر ص ١١٦٠ .

M.BUTOR, Introduction au roman experimental O.C. t.x p. 1160

(٢٢) زولا : الأرض ، ص ٤٠٣ .

(٢٣) نفسه ، ص ١٠٨ .

(٢٤) انظر فيليب هامون ، النص والأيدولوجيا ، ص ١٩ .

Ph. HAMON; Texte et idéologie, PUF; Paris 1984, p. 19. et

Jakobson, Questions de poétique, p. 145; Lotman; Structure du

tente artistique, p. 366 Bakhtine; Théorie de l'énoncé, p. 73. spp.

dans T. Todorov; M.Bakhtine le principe dialogique, Seuil.

Paris 1981.

(٢٥) موظفو الرواية ، ص ٢٣٥

(٢٦) مقدمة متران ، ص ١٥١٢

(٢٧) نفسه .

(٢٨) الأرض ، ص ٢٦٠ .

(٢٩) نفسه ، ص ٤٦٢ .

(٣٠) نفسه ، ص ٤٦ .

(٣١) موظفو الرواية ، ص ١٢٣ - ١٢٧ .

(٣٢) الأرض ، ص ٣٩ .

(٣٣) عنائيد الغضب ، ص ٥٥ .

(٣٤) نفسه ص ٥٢ .

(٣٥) نفسه .

(٣٦) نفسه ، ص ١٧٠ .

(٣٧) نفسه ، ص ٢٧٣ .

(٣٨) عبد الرحمن الشرفاوي ، الأرض ، ص ٤٧ . انظر أيضاً ، عبد المحسن طه

بدر ، الروائي والأرض ، ص ١٣٩ .

(٣٩) نفسه ، ص ٧٨ .

(٤٠) نفسه ، ص ١٩٩ - ٢٠٠ .

(٤١) نفسه ، ص ٣١٤ .

روعتها فلاحه روسية لتولستوى ، وقد نشرها تولستوى نفسه فيها بعد تحت اسم : مصير فلاحه .

Destin de paysanne récit d'une paysanne russe raconté à Tolstoi.

Didier, Paris 1942.

(٧) ولا حاجة هنا إلى الإشارة إلى كتاب الدكتور عبد المحسن طه بدر عن الراوي والأرض ، الذي أفادني بالكثير . أما بالنسبة لرواية الأرض الفرنسية فهناك

ملاحظات « لوكتاش » عن الفلاحين « بلزاك » ، وجزء « ماشري » ، الذي ذكرناه ، وأعمال « جي روبر » ، ثم « هنري متران » عن أرض زولا .

(٨) للأسف لم تتوافر لي النسخة الأصلية للرواية بالإنجليزية ، فالإشارة إليها هنا ستكون من خلال الترجمة الفرنسية .

(٩) جورج ساند : مقدمة فرنسوا لوشامبي . انظر أيضاً بول فرنوا ، الرواية الريفية من جورج ساند حتى راموز

G.SAND, Préface a François Le champi et P. Vernois. Le roman

rustique de George Sand à Ramuz Nizet, Paris 1962, p. 17.

(١٠) المرجع نفسه .

(١١) إميل زولا : مشروع كتاب الأرض ، مخطوطة بالمكتبة الأهلية بباريس ، برقم ١٠٣٢٨ أوراق ٤٠٠ - ٤٥٢ ، وقد نشره « هنري متران » أجزاء منها في مقدمته لأرض زولا ، في الأعمال الكاملة لزولا ، ص ١٥١٠ .

H.Mitterrand; La terre d'Emile Zola, préface, D.C. La Pleiade, p. 1510.

(١٢) المرجع نفسه .

(١٣) زولا : الأرض ، ص ٢٧ .

E.ZOLA; La terre. Gallimard, Paris 1980, p. 27.

(١٤) زولا : الأرض ، ص ٣٢

(١٥) نفسه ، ص ٣٣ .

(١٦) جون شتاينبك ، عنائيد الغضب ، ص ٧ .

J.Steinbeck; Les raisins de la colère, Gallimard Paris 1947, p. 7.

(١٧) نفسه ، ص ١٣٦ .

(١٨) نفسه .

(١٩) انظر « باختين » في جماليات الرواية ونظريتها . ص ٢٣٧ - ٢٣٨ ، وفي جماليات الإبداع الكلامي ، ٢٣٢ - ٢٦١ ، الجزء الذي يتحدث فيه عن الزمان والمكان .

M.Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Gallimard, Paris

1978, pp. 237-8 Esthétique de la création verbale. Gallimard,

Paris 1984, p. 232, 261.

حَيِّ بْنُ يَقْظَانَ

رضوى عاشور

هذه قراءة جديدة لنص قديم هو حي بن يقظان لابن طفيل الأندلسي^(١) المتوفى في عام ١١٨٥ . وهو نص حظى بكم وافر من الدراسات ؛ منها ما يبحث مضمونه الفلسفي ؛ ومنها ما يقارن بينه وبين نصوص سابقة أو لاحقة . وعلى كثرة هذه الدراسات ، يفتقد الباحث دراسة تحليلية تربط بين الشكل والمضمون أو ترجع الصورة الفنية إلى جذرها الأيديولوجي .

وقصة حي بن يقظان ، وهي الأثر الأدبي الوحيد المهم لكتابتها^(٢) ، تغرى بالدراسة ، ليس لأنها إرهاب مبكر بالشكل الروائي فحسب ، ولكن أيضا لما تتيحه من اختبار بعض المقولات النظرية الخاصة بالعلاقة بين الأدب والأيديولوجيا واستجلائها ؛ ذلك لأنها ليست مجرد رسالة فلسفية ، ولا هي عمل أدبي خالص بالمعنى الدارج للتعبير ، بل تبدو كأنها تقع على الحدود المشتركة بين الفلسفة والأدب . كما أنها تتميز بارتباطها بعدد من النصوص الشبيهة ، منها ما تعيد هي كتابته . ومنها ما يعيد كتابتها^(٣) ، وتكشف المقارنة للدارس عن معنى أشكال التعبير ودلالاتها .

تنسب إلى الحياة الطبيعية ، فإنه بالإمكان الوصول إليها » بطريق العلم النظري والبحث الفكري .

كما يوضح لنا ابن طفيل في ذلك القسم – الأول – أن الموضوع الذي ينوي تناوله موضوع مطروق ومطروح ، وأنه بالكتابة فيه يسهم في مناظرة المواقف القائمة شارحا ومفسرا ، مضيفا ومعيقا ، وناقدا ومعلقا . وهو يعلن أنه في هذه المناظرة يناصر اقتناعات الشيخ ابن سينا وأبي بكر الصائغ المعروف بابن باجة ويكملها .

ولما كان مشروع الكتابة (أسرار الحكمة المشرقية) « من الغرابة بحيث لا يصفه لسان ولا يقوم به بيان ، لأنه من طور غير طورهما وعالم غير عالمهما » ، ولما كان الخوض فيه أمرا شائكا تعثره المخاطر ويتهدهه سوء الفهم من قبل « العامة » ، وحذرت الشريعة المحمدية من التوغل فيه ، فإن الكاتب يعلم قارئه أن سبيله إلى تنفيذ مشروعه سوف يكون الإجمال والمجاز ، « ومن أراد الحق فعليه بطلبها والجد في اقتنائها » .

مشروع ابن طفيل هو أن يبت سرا ؛ ومن ثم فهو مشروع يجمع بين ضرورتين متناقضتين ، هما الإفضاء والكتمان ؛ النشر والخذ من الانتشار . وفعل التوصيل محكوم بوعى المرسل (بالكسر) بطبيعة

تتكون حي بن يقظان^(٤) من ثلاثة أقسام وخاتمة . القسم الأول بعنوان تمهيدات ، والقسم الثاني يقدم نشأة حي ويصور نموه البدني والعقلي في الجزيرة المنعزلة ، ويضيف القسم الثالث قصة حي مع أبسال وسلامان . ثم تأتي الخاتمة حيث يتوجه الكاتب ، كما فعل من قبل في المقدمة ، إلى قارئه مفسرا شيئا من دوافعه وأسلوبه .

ونلاحظ أن ابن طفيل في القسم الأول من كتابه يطلع قارئه على مشروعه . وسبيله إلى إنجاز هذا المشروع ؛ فيقول :

« سألت أيها الأخ الكريم الصفي الحميم – منحك الله البقاء الأبدى وأسعدك السعد السرمدي – أن أثبت إليك ما أمكنني بثه من أسرار الحكمة المشرقية التي ذكرها الشيخ الإمام أبو علي بن سينا ؛ فاعلم أن من أراد الحق الذي لا جحمة فيه فعليه بطلبها ، والجد في اقتنائها » .

فموضوع الكاتب هو « أسرار الحكمة المشرقية » ؛ أي ذلك النوع من التصوف الإسلامي المتأثر بالأفلاطونية الجديدة ، والقاتل بإمكان إدراك قوانين الوجود و« جوهره » عبر عملية تأمل طويل تفضي إلى لحظة الكشف والتجلي . وهذه اللحظة وإن كانت « أجل من أن

رسالة موجهة إلى مرسل إليه من نوع خاص ، منشغل « بالحقيقة » يطلبها ويجد في الوصول إليها .

وليس منطلق ابن طفيل بدعة ، بل تتعدد سوابقه في الفلسفات القديمة الأفلاطونية والأفلاطونية الجديدة وسواهما ، حيث يغلف الفيلسوف معانيه بالرموز في الوقت نفسه الذي يوصلها عبرها .

ولكن ما الذي يجعل قصة حي بن يقظان تختلف عن كل تلك القصص الرمزية الفلسفية ، ما الذي يجعلها تتجاوز حدود ذلك النوع من الكتابة الرمزية القائمة على المثال التوضيحي ، لتقترب حتى تكاد تصل إلى شكل الصورة الرمزية بالمعنى الحديث ؟

لعلنا بحاجة إلى التوقف ، ولو بشكل خاطف ، لاستيضاح الفرق بين نوعين مختلفين من الرمز ؛ أولهما هو الرمز القائم على المثال التوضيحي ، الذي يمكن تعريفه بأنه ذلك النوع من الرمز الذي يكتفى بالإحالة المباشرة إلى مفاهيم مجردة وتختزل مفردات الواقع وظواهره وترجمها . ويكتسب هذا النوع من الرمز قيمته ومعناه من الأفكار المجردة خارجة ، التي تبقى علاقته بها كعلاقة الجنين بجسد الأم ؛ إن ينقطع جبل الحياة الواصل بينهما بمحمد ويموت . ويقوم كثير من الحكايات القديمة والوسيلة على المثال الرمزي ، ومن هذه الحكايات - مثلاً - تلك الحكاية ذات التنويعات التي تصور المسيح حضاناً أبيض وحيد القرن ، يربص به الصيادون في حقل تنبت فيه أنواع مختلفة من الزهور والنباتات . وكما كان للحصان الأبيض وصياديه دلالات رمزية محددة ، كذلك كان لكل نبات معناه المقرر والمعروف .

أما النوع الثاني من الرمز ، وهو الأرقى ، فتقوم الفكرة فيه مقام النواة من الصورة التي تستوعبها وتكسوها ، ولا يصبح لدينا مفهوم مجرد يترجمه رمز ؛ أي أنها شيان منفصلان يحيل أحدهما إلى الآخر ، بل فكر مجسد . . . نواة فاعلة في صورة تغذيها وتمنحها خصوصيتها . وهذا الفكر المجسد أو الصورة الرمزية تجمع بين العام والخاص ، والذهني والمحسوس . وهي قائمة بذاتها برغم احتفاظها بوشائج صلة بالواقع الذي نتجت عنه^(٥) .

ولكى نناقش طبيعة الصورة الفنية في قصة حي بن يقظان يتعين علينا أن نتبع تفاصيل هذه الصورة التي لا يقدمها لنا الكاتب إلا في القسم الثاني ، بعد أن يطلعنا في القسم الأول (على عادة الفلاسفة لا كتاب القصة) على مشروعه الفكري مجرداً قبل أن يتشرب في كثرته الحريية ؛ أي أنه يكشف تلك الأوراق التي يخفيها القصاصون والروائيون عادة ؛ فيقول لنا إن هدفه هو الكتابة عن أسرار الحكمة الشرقية : أي كيفية وصول الإنسان بمفرده ، ودون إرشاد ديني ، إلى معرفة الله .

ثم يبدأ ابن طفيل بسرد قصة حي باحتمالين يفسران وجوده المنعزل في تلك الجزيرة المهجورة ؛ فإما أنه نشأ بالتولد الذاتي ، فكان وجوده المادي سابقاً على وجوده الروحي الذي أعقب ذلك حين علقت بمادته الروح دائمة الفيض من عند الله ؛ وإما أن أمه الأميرة ، التي تزوجت عن غير رضى أخيها الملك ، وضعت في صندوق - خشية عليه من غضب أخيها - فحملته الأمواج إلى الجزيرة . وتقديم ابن طفيل للاحتمالين معاً يفى بحاجة أيديولوجية (وسوف نعود لمناقشة ذلك لاحقاً) ، في الوقت الذي لا يفسد فيه متطلبات الكتابة القصصية ،

ولا الصورة الرمزية ؛ بل على العكس من ذلك ؛ إذ إن هذا الجزء الخاص بولادة حي يستخدم مدخلاً إلى القصة ، وهو بمثابة مساحة خارج الحدث تشكل ما قبل تاريخه ، ولكنها بالضرورة تفتح عليه ، وتفضي إليه ، وتضفي عليه المعقولة والخصوصية .

يبدأ الحدث ، إذن ، من تلك اللحظة التي تخرج فيها الظبية الطفل من تابوته الخشبي وتلقمه حلمتها ، لتتكفل به ؛ لأن هذه اللحظة هي الأولى في العلاقة بين الطفل مدركاً (بالكسر) والعالم مدركاً (بالفتح) ، بين الرضيع من حيث هو حاجة خالصة للأخذ والطبيعة من حيث هي مشبعة لهذه الحاجة .

ويتابع ابن طفيل ، ويتبع القارىء ، سيرة حي ، وهي سيرة إدراكه ونمو معارفه . نراه ينظر ويلاحظ ويقارن ويستنتج ويبني على الاستنتاجات أفعالا وسلوكا .

« ينظر إلى جميع الحيوانات فيراها كاسية بالأويار والأشعار وأنواع الريش . وكان يرى ما لها من سرعة في العدو وقوة بطش ، وما لها من الأسلحة المعدة لمداغة من ينازعها ، مثل القرون والأنياب والخوافر والصياصي والمخالب .

ثم يرجع إلى نفسه ، فيرى ما به من العري ، وعدم السلاح وضعف العدو ، وقلة البطش ، عندما كانت تنازعه الوحوش أكل الثمرات ، وتستبد بها دونه ، وتغلب عليها ، فلا يستطيع المداغة عن نفسه ولا الفرار عن شيء منها .

دفعه ذلك كله إلى استخدام أوراق الشجر في ستر جسده ، والأغصان عصياً للدفاع عن نفسه ، وقاده هذا إلى اكتشاف أن ليده فضلاً على أيدي الحيوانات .

ثم تموت الظبية ويشق حي صدرها بحثاً عن علّة الموت . ونلاحظ أن السرد منذ بداية القسم الثاني حتى وصف عملية تشريح الظبية يتم بشكل محايد ، كأن ابن طفيل قد خرج تماماً عن النص ، وترك لحى ، تلك الشخصية البريئة من المعرفة والتاريخ ، أن يدرك ويعرف ويصنع لنفسه تاريخاً . يشرح حي جثة الظبية بحثاً عن سر الحياة (والموت) . ولما يفشل في العثور عليه يخلص إلى أن هناك ساكناً في ذلك الجسد ارتحل ؛ وصار يتساءل ويبحث من جديد عن ذلك الشيء : « ما هو ؟ وكيف هو ؟ وما الذي ربطه بهذا الجسد ؟ وإلى أين صار ؟ ومن أي الأبواب خرج عند خروجه من الجسد ؟ وما السبب الذي أزعجه إن كان خرج كارهاً ؟ وما السبب الذي كره إليه الجسد حتى فارقه ، إن كان خرج مختاراً ؟ » وتملؤه القناعة بأن الجسد خسيس لا قيمة له ، وأن القيمة كل القيمة في ذلك الشيء المصروف له .

« وسلا عن ذلك الجسد ، وطرحه ، وعلم أن أمه التي عطف عليه وأرضعته ، إنما كانت ذلك الشيء المرتحل ، وعنه كانت تصدر تلك الأفعال كلها ، لا هذا الجسد العاطل . وأن هذا الجسد بجملته إنما هو كالألة لذلك الشيء ، ويمنزلة العصا التي اتخذها هو لقتال الوحوش ، فانتقلت علاقته من الجسد إلى صاحب الجسد ومحركه ، ولم يبق له شوق إلا إليه .

بحواسه ويحيط بها أدبها هان عنده بالجملة جسمه ،
وجعل يتفكر في تلك الذات الشريفة التي أدرك بها
ذلك الموجود الشريف الواجب الوجود .

ويعتقد حتى أن الوجود وجودان ؛ أحدهما زائف وخسيس يتمي
لعالم الكون والفساد ، هو الوجود المادي ؛ والآخر شريف برىء من
الجسم منزّه عن الفساد لا تدركه الحواس . الأول مظلم وكثيف ،
والثاني هو النور والحقيقة . ومع هذا الاقتناع وانطلاقاً منه يتنكر حتى
لحواسه وللعالم المادي الذي عرفته به تلك الحواس ، كما يتنكر لكل
معرفة مغايرة للمعرفة الروحية . ويرى في الجسد والحواس والعقل
المرتبط بهما عائقاً يحول دون الوصول إلى المعرفة الوحيدة الحقيقية ؛
وهي مشاهدة الموجود الواجب الوجود . ومن هنا يصبح « الفناء عن
النفس » ، أي تغييب الجسد والعقل ، هو السبيل الأوحد للمعرفة
الحقيقية ، المعرفة الصوفية ؛ لحظة الكشف والتجلي والمشاهدة :

« وما زال [حتى] يطلب الفناء عن نفسه والإخلاص
في مشاهدة الحق حتى تأق له ذلك وغابت عن ذكره
وفكره السماوات والأرض وما بينهما وجميع الصور
الروحانية والقوى الجسمانية وجميع القوى المفارقة
للمواد ، والتي هي الذوات العارفة بالموجود ،
وغابت ذاته في جملة تلك الذوات ، وتلاشى الكل
واضمحل ، وصار هباء منثوراً ، ولم يبق إلا الواحد
الحق الموجود الثابت الوجود . »

وهنا نعود إلى الجزء الخاص بالاحتمال الأول في ولادة حتى بن
يقظان ونعيد قراءته ، فنجد أن الإشارة إلى نشأة حتى بالتولد الذاتي ،
الذي تصوره اقترباً من مواقع الفلاسفة الماديين ، ليس كذلك على
الإطلاق ، بل يوظف من قبل ابن طفيل في خدمة مفهومه المثالي
الصوفي ، حيث الإنسان جسد خسيس وأرضي ، وروح تسمو إلى
أصلها الإلهي . وجسد حتى تبعاً لهذا الاحتمال الأول مادة تخلقت ذاتياً
ثم « علقت » بها روح من فيض الله . فالروح في الجسد ، إذن ، في
منطق النص ، هي ضيف غريب وقبيح وعابر ، وهي أيضاً حيصة
جدران الجسد الكثيفة المظلمة ، التي تحول بينها وبين الشمس التي
تصبو إليها . وهذا المفهوم ، بالصورة المرتبطة به ، مستمد من
الأفلاطونية والأفلاطونية الحديثة وفكر المتصوفة المتأثرين بها .

وعندما يصبح حتى متصوفاً يرى مالا يرد على قلب ، ولا يصفه
لسان :

« ومن رام التعبير عن تلك الحال فقد رام مستحيلاً ،
وهو بمنزلة من يريد أن يذوق الألوان المصبوغة من
حيث هي الألوان ، وأن يكون السواد مثلاً حلواً أو
حامضاً ، ولكننا مع ذلك لا نخليك عن إشارات
نومىء بها إلى ما شاهده من عجائب ذلك المقام ،
على سبيل ضرب المثال لا على سبيل قرع باب
الحديقة ؛ إذ لا سبيل إلى التحقيق بما في ذلك المقام
إلا بالوصول إليه . »

وتذخر الفقرات التالية بصور بصرية باهرة ؛ فالأعمى في منطق
النص قد أصبح مبصراً ، وسقطت عن عينيه الغشاوة التي كانت تصور
له الأكاذيب حقائق . ويصبح عالم حتى عالماً من المرايا العاكسة لضوء

وتتخذ مسيرة حتى العقلية حركة محددة المعالم من الملاحظة إلى
التأمل ، ومن اكتشاف الجزئيات إلى بناء الكليات ، ومن إدراك
الطبيعة إلى التطلع إلى ما وراءها . ويخضع كل جزء من هذا القسم
وكل معرفة جديدة يتمثلها حتى ، بدرجة أو بأخرى ، لهذا النموذج .

وتسهم دقة ابن طفيل في نقل ملاحظات حتى وطريقة تفكيره ؛
وهي الدقة التي يفسرها تكوينه الثقافي بما هو طبيب وعالم وفيلسوف ،
في إضفاء الواقعية على الحدث والحياة والحيوية على شخصية حتى . إننا
نرى حتى ونعايش تجربته ونتتبع كيف ينمو ويتطور وينتقل من معرفة إلى
معرفة . ولما كان هذا التطور هو « موضوع » القصة وبؤرة الحدث فيها
فإن شخصية حتى تصبح بالضرورة شخصية متطورة ونامية . وهنا
يلتقي تكوين الكاتب الخاص بطبيعة مشروعه الفني في إكساب الصورة
صفة الواقعية برغم أنها في المطلق تبدو غير قابلة للتصديق ، بعيدة عن
الواقع (إنسان ينشأ منعزلاً في جزيرة خالية من البشر) .

ويصف ابن طفيل مشاعر حتى وأفكاره دون تدخل سافر في النسيج
القصصي ، فيستخدم أسلوباً تقريرياً محايداً يخفي حقيقة وجوده وراء
الحدث يحركه ويحدد مساره . ولا يخرج الكاتب عن قاعدته تلك إلا في
مواضع معدودة يستشهد فيها بآيات قرآنية تعد بمثابة تدخل مباشر في
النص ، حيث إن هذه الآيات تقع خارج النطاق المعرفي لحتى الذي لم
يكن يعرف بعد لا كتاباً ولا سنة .

ويبقى ابن طفيل ملتزماً بأسلوبه التقريرى إلى أن يخلص حتى إلى
وجود « فاعل مختار في غاية الكمال وفوق الكمال » ، وأن كل الفضائل
هي « من فيض ذلك الفاعل المختار جل جلاله ومن وجوده ومن
فعله ، فعلم الذي هو في ذاته أعظم منها وأكمل » . وهنا ينتقل
الكاتب إلى أسلوب تعبيرى إنشائي يعكس الانتقال من تعرف الوجود
المادي المحسوس والمعلوم ، إلى تأمل وجود روحى مجرد ومطلق ،
والتحول من الطبيعة إلى ما وراءها ، ومن العلم إلى التصوف . وهذا
التحول ، بالرغم من المقدمات التي سبقته وهيأت له ، يتخذ شكل
منحنى حاد يشطر النص تماماً ، كما يشطر مسيرة حتى العقلية
والنفسية . إن العقل ، أداة حتى في معرفة الوجود ، وسيد الحدث
حتى تلك اللحظة ، يخلع عن عرشه وينفى لتتوج الروح بدلاً منه .
وذلك حين يخلص حتى إلى أن :

كل قوة في جسم فإنها لا محالة لا تدرك إلا جسماً ، أو
ما هو في جسم . وقد تبين أن هذا الموجود الواجب
الوجود برىء من صفات الجسم من جميع الجهات ؛
فإذن لا سبيل إلى إدراكه إلا بشيء ليس بجسم ، ولا
هو قوة في جسم ، ولا تعلق له بوجه من الوجوه
بالأجسام عنده . فتبين له بذلك أن ذاته التي أدركه
بها أمر غير جسماني ، ولا هو داخل فيها ولا خارج
منها ولا متصل بها ولا منفصل عنها . وقد كان تبين له
أن ما أدركه بذاته ورسخت المعرفة به لا يجوز عليه
شيء من صفات الأجسام ، وأن كل ما يدركه من
ظاهر ذاته من الجسميات فإنها ليست حقيقة ذاته ،
وإنما حقيقة ذاته ذلك الشيء الذي أدرك به الموجود
المطلق الواجب الوجود .

« فلما علم أن ذاته ليست هذه المتجسمة التي يدركها

الناس . وحين يذهب يتوصل إلى معرفة جديدة ، هي أن القلة القليلة من البشر تتمتع بالفطرة الطيبة ؛ أما الكثرة الكثيرة فتتهالك على الدنيا ومتعها . حينئذ يفهم حتى السبب في نزول الرسالات وورود الشرائع ، ويوقن أن غالبية الناس غير مؤهلين للخوض في الأمور الفلسفية . عندها يعود حتى وأبسال إلى الجزيرة طالبين العزلة لعبادة الله .

وهنا فقط يفهم القارئ الدلالة الأيديولوجية للصورة الأساسية في النص : صورة الإنسان المنعزل في جزيرة مهجورة . ويتضح أن عزلة حتى في الجزيرة ليست أمراً عشوائياً أو مصادفة ، بل هي اختيار تمليه ضرورة أيديولوجية ، ورسالة خاصة تقول بأن الإنسان قادر بمفرده على الوصول إلى المعرفة بمختلف أنواعها ، بما في ذلك المعرفة الصوفية ، وأن الإرشاد الديني ليس المصدر الوحيد للمعرفة الدينية ؛ بل يمكن لإنسان متوحد ومنعزل أن يصل إلى جوهر المعرفة الدينية عبر التأمل (وهذه الفكرة الأخيرة هي أساس كتاب تدبير المتوحد لابن باجة ، الذي يشير إليه ابن طفيل في القسم الأول من الكتاب) . وهذا يعنى أن الوجود الاجتماعي في منطق النص ليس شرطاً محدداً للمعارف الإنسانية .

وتعكس عودة حتى وأبسال إلى الجزيرة ، باختيارهما المحض ، مفهوماً فردياً ونخبوياً ، يرى في البشر قسمين : القسم الأول هم « العوام » الذين يحتاجون إلى الحياة الاجتماعية في ظل شرائع تنظم هذه الحياة ، والقسم الثاني « أصحاب الفطرة » الذين يحتاجون إلى العزلة ؛ لأن الحياة مع « العوام » تشكل عائقاً ومُعطلاً عن حياة التأمل والمعرفة الصوفية .

وعندما يصل القارئ إلى الخاتمة يعي أنه أخطأ حين تصور أن « حتى » تجسيد للإنسان ، وأن سيرته سيرة الإنسان المعرفية في تدرجه وتطوره في معرفة الكون المحيط عن طريق التأمل الميتافيزيقي ، أو أن « حتى » يجتزل ، في حياة مفردة ، قصة المعرفة البشرية . ويرى القارئ بوضوح أن « حتى » ليس رمزاً لكل إنسان ، بل للفيلسوف المتوحد المتصوف ، وأن سيرته هي سيرة التطور العقلي لهذا الفيلسوف ، الذي يبدأ بالعلم التجريبي وينتهي إلى التصوف .

ليس حتى إذن صورة رمزية للإنسان ؛ الكائن الاجتماعي ، الذي ينتج أفكاره ومعارفه في خضم إنتاجه لحياته المادية ، ولتاريخه اليومي ؛ بل هو صورة رمزية للعالم الفيلسوف المتصوف .

إن ابن طفيل ، الذي بدأ بكتابة قصة عن المعرفة البشرية ضمنها كل ما وصل إليه علماء عصره عن الإنسان والطبيعة ، إنما يكتب - في حقيقة الأمر - سيرة ذاتية ، تنقل عبر الصورة والمثال وعي الطبيب العالم ، الذي يختار العزلة والتصوف وينحاز لها ، وتنتهي رحلته الفكرية بالتحول عن العلوم والمعارف كافة ، وإسقاطها لحساب « حقيقة » واحدة ، هي « الحقيقة » الصوفية . ومن الطريف والدال معاً أن هذا النص ، وهو أكثر بلاغة وتميزاً في تعبيره عن علاقة العقل الإنساني بالعالم المادي المحيط به ، ويرتكز في هيكله العام على شكل التجربة العلمية : مقدمات تؤدي إلى نتائج ، هونص يخلص إلى نفى العلم التجريبي وإلى التنكر له ، وينتهي إلى أن التنبه الجسدي والعقل عائق دون حالة الرؤيا الصوفية ، وإلى أن الصحو الحقيقي في لحظة الكشف والتجلي يرتبط بغشاوة الوعي وغيبابه . وهذه المفارقة

الشمس . (بالرغم من أن الشمس بوصفها رمزاً للوجود الإلهي المطلق ، موعلة في القدم وسابقة على الفكر الأفلاطوني ، فإنها تبرز بشكل خاص في مفردات هذا الفكر بسبب نظرية الانعكاس القائلة بوجود عالمين : عالم المثال الذي تضيئه شمس الحقيقة ، وعالم المادة الذي يخلو إلا من الظلال المعتمة) . وهكذا يرى حتى الفلك الأعلى « كأنها صورة الشمس التي تظهر في مرآة من المرايا الصقيلة ؛ فإنها ليست هي الشمس ولا المرآة ، ولا هي غيرهما » ، والفلك الذي يليه « كأنها صورة الشمس التي تظهر في مرآة قد انعكست إليها من مرآة أخرى مقابلة للشمس » . ويعتقد حتى أن نفسه هي « صورة الشمس التي تظهر في ماء مترجرج ، قد انعكست إليها الصورة من آخر المرايا التي انتهى إليها الانعكاس على الترتيب المتقدم من المرآة الأولى ، التي قابلت الشمس بعينها » . كذلك « شاهد ذواتا كثيرة مفارقة للمادة كأنها مرايا صدفية قد ران عليها الخبث ، وهي ، مع ذلك ، مستديرة للمرايا الصقيلة التي ارتسمت فيها صورة الشمس ، ومولية عليها بوجودها » .

وهذا العالم من المرايا العاكسة الذي يشاهده حتى لا يظهر له إلا لحظة الرؤية الصوفية ؛ في حالة الكشف والتجلي التي هي « حالة شبيهة بالغشى » . وتكمن المفارقة - هنا - في أن صحو حتى غياب وغشاوة ؛ فالحظات الغياب التي « يفنى » فيها جسده ويبدو فاقداً للوعي هي لحظات الإبصار والصحو الحقيقي والرؤيا .

وحين يصل حتى إلى هذا المبلغ من المعرفة ، يتوزع ما بين بؤس الإقامة المحددة في العالم المحسوس ، ونشوة لحظات التحليق إلى الموجود الراجب الوجود ، ومشاهدة ذلك الذي يستعصى على التعبير ، ويصوره الكاتب مجازاً وإجمالاً بعالم المرايا العاكسة لضوء الشمس في محاولة للتقريب ؛ لأن مجال العبارة في قول الكاتب ، ضيق ، والألفاظ توهم بغير الحقيقة ، والمثال والمثل به مختلفان من جميع الوجوه !

إن رحلة حتى بن يقظان ، التي تبدأ بوصفها سيرة للعقل الإنساني ، وتصويراً لقدراته على إدراك الوجود الإنساني عبر الحواس والربط والمقارنة والاستخلاص ، تنتهي بنفى العقل والحواس والعالم المادي ؛ إن الرحلة تبدأ في رحاب العلم التجريبي ، وتتطور في اتجاه محاولة للتوفيق بين العلم والفلسفة الصوفية ، لتنتهي بالانحياز الواضح إلى الصوفية ، والنفى القاطع للعلم التجريبي . تبدأ رحلة حتى بالإدراك العقلي ، وتنتهي بالتنكر له . . . تبدأ بالتغذى على الطبيعة ، وتنتهي بالتسامي عليها ورفضها .

أما في القسم الثالث من القصة فيضيف ابن طفيل شخصيتين جديدتين ومسرحاً آخر للحدث ؛ الشخصيتان هما أبسال وسلامان ، والمسرح جزيرة قريبة تسكنها ملة من المؤمنين . وأبسال وسلامان متدينان ؛ أحدهما متأمل زاهد ، والثاني يلازم الجماعة . ويلتقي أبسال بحى حين يذهب إلى الجزيرة طلباً للعزلة والتضرع للعبادة ، ويصاحبه ، ويعلمه الكلام والشرعة ؛ فيتطابق عند حتى المعقول والمنقول ؛ ما توصل إليه عبر التفكير والتأمل وما ورد في كتاب الله وسنة نبيه . لكنه استغرب بعض أحكام الشرع ولم يفهم لها سبباً ؛ فأعلمه أبسال بما عليه الناس من نقص الفطرة والإعراض عن أمر الله . ولا يقتنع حتى ، بل يرغب في الذهاب إلى جزيرة أبسال لهداية

يشد القارئ في بداية القصة ، فإنه يفرق بعد ذلك في الإشارات الرمزية التي تحيل إلى مفردات خارج النص تبليبل القارئ ويعبیه فك طلاسمها .

ولقد كان ابن طفيل عارفاً بقصة ابن سينا ؛ إذ يقول في القسم الأول من كتابه : « فأنأ أصف لك « قصة حي بن يقظان » و « أسبال وسلامان » اللذين سماهما الشيخ أبو علي : ففي قصصهم عبرة لأولى الألباب ، وذكرى لمن كان له قلب وألقى السمع وهو شهيد » . ولكن ابن طفيل يختار ، على عكس ابن سينا ، أن يجعل قارئه يعبر معه الطريق التي عبرها . وهو يفصح عن ذلك موجهاً الكلام للقارئ : « نريد أن نحملك على المسالك التي قد يقدم عليها سلوكنا ونسبح بك في البحر الذي عبرناه » . إنه يريد لقارئه أن يشاهد بعينه التجربة ، وأن يحياها ؛ يريد له أن يعايش المسيرة المعرفية للفيلسوف معلم ذاته ، خطوة خطوة ، ومرحلة مرحلة . إنه لا يختار كما اختار ابن سينا قبله ، أن ينقل أفكاره جاهزة للقارئ ؛ بل هو يأخذ قارئه معه إلى الرحلة الفكرية والنفسية التي نتجت عنها هذه الأفكار . وهذا هو السبب الذي يخرج يحيى بن يقظان من ساحة الفلسفة إلى ساحة الأدب ، ويمضي بها شوطاً قاصداً حدود الرواية ، لكنه لا يصل إليها ويبقى دونها . . . فلماذا ؟

إن قصة حي بن يقظان ، وإن كانت تصور التطور الإنساني لشخصية حية ، فإن هذه الشخصية تبقى خارج التاريخ ، ولكن الرواية ، أي رواية ، سواء اتسعت لتشمل نسيج مجتمع في حقبة تاريخية برمتها أو ضاقت حتى تحدت في وعي شخصية واحدة ، تظل دائماً معنية بعلاقات اجتماعية في سياق تاريخي بعينه . إن موضوع الرواية في نهاية المطاف دائماً هو قوى فاعلة ، اجتماعية تمثلها شخصيات وأحداث - تتشابك وتتقاطع وتتوازي وتتصادم . . . الخ ، سواء كان ذلك في نسيج ممتد ، كما في الرواية الواقعية الكلاسيكية في أوروبا القرن التاسع عشر ، أو عبر وعي مفرد يعكس هذا السياق ويختزنه ويختزله ، كما في بعض الروايات الحديثة .

حي بن يقظان لابن طفيل ليست رواية ، لكنها قصة عمادها صورة فنية تقوم على الربط العاقل والمفكر بين عدد من النقااض ، من أبرزها الفيلسوف الذي لم يعلمه أحد ، والفلسفة التي نشأت خارج أي سياق اجتماعي ، ورحلة تعرف الوجود المادي التي تنتهي إلى نفيه وإعمال العقل وصولاً إلى هذا النفي ، وإلى نفي الذات للفناء في الله . هذه الأفكار كلها تشكل مرتكزاً للصورة ؛ وهي نتاج للموقف الأيديولوجي لابن طفيل الأندلسي ، العالم المتصوف الذي شغل منصب الوزارة في غرناطة ، وكان كاتم سرّ لأمير سبتة وطنجة ، وطبيباً خاصاً لسلطان الموحدين .

أو الشرح في النص ليس عيباً فيه بقدر ما هو مؤشر دال على الموقف الأيديولوجي للكاتب ، الذي ينحاز للتصوف وهو يحاول التوفيق بينه وبين العلم التجريبي . والنص إذ يعكس في مساره وخاتمته هذا الانحياز يعكس أيضاً وعي الكاتب ومعرفته الحميمة بالعلم التجريبي الذي تنكر له . إن اللقاء بين ابن طفيل والعالم والطبيب وابن طفيل المتصوف ، يتم داخل النص فيحدث فيه شرحاً بليغاً في دلالاته الفكرية والتاريخية .

وليس نص ابن طفيل منعزلاً عن الحياة الفكرية في عصره ؛ بل إنه يقدم مداخلة أيديولوجية (شديدة التميز في شكلها) في الحوار القائم بين معاصريه . وهو يعي ذلك وينقله إلى قارئه في المقدمات ؛ حيث يشير إلى ابن سينا وابن باجة والغزالي وغيرهم . ويقول في الخاتمة أيضاً إن السبب القائم وراء محاولته « إفشاء هذا السر وهتك الحجاب » هو ما ظهر في زماننا من آراء مفسدة ، نبعت بها متفلسفة العصر وصرحت بها ، حتى انتشرت في البلدان رغم ضررها . وخشينا على الضعفاء . . . »

ولا يقدم ابن طفيل ، كما سبق فيها أوردنا ، مداخلته مجردة ، بل يجسدها ، ويجعلنا نرى ونعايش ؛ وهذه سمة من السمات المميزة للأدب . وهكذا تغذي مفاهيم الكاتب الأيديولوجية الصورة في نصه (صورة حي في الجزيرة) ، وتمدها بنسغها ومدى غمورها وحيز وجودها ، كما تفسر أيضاً الانكسارات والتعرجات والشرخ في هذا الحيز . إن توافر الصورة الفنية بهذا المعنى - هو الفارق الأساسي بين قصة ابن طفيل وقصتين أخريين تحملان الاسم نفسه ؛ إحداهما لابن سينا ، والثانية للسهروردي المقتول . فد « حي » في قصة حي بن يقظان لابن سينا^(١) شخص مسنّ يرمز إلى الحكمة والمعرفة والعقل والتبصر ، يلتقي بشاب يحيط به عدد من أصدقائه الذين يمثل كل واحد منهم طاقة من طاقات الإنسان التي تؤذيه إن استبدت به ، وتنفعه إن سخرها وسيطر عليها . وتنقل لنا القصة ، عبر مجموعة من الإشارات الرمزية ، نصائح الشيخ للشباب ؛ وهي نصائح نجتهد في ترجمتها وحل طلاسمها دون أن نعايش حدثاً أو شخصيات ؛ لأنها جميعاً غائبة من حيث وجودها الحيّ المجسد .

أما قصة حي بن يقظان أو الغربية الغربية^(٢) للسهروردي المقتول ، فتحكي عن شخص من المشرق منفي في المغرب ومقيد بالسلاسل في قاع بئر مظلمة طوال النهار ولا تفك سلاسله إلا في الليل . ويستطيع القارئ وهو يتتبع ما يمر به الأسير من صعاب في طريقه عائداً إلى أبيه وموطنه - إذا كان لديه بعض معرفة بالفكر الصوفي المتأثر بالأفلاطونية الجديدة - أن يفهم أن السهروردي المقتول يقدم مثلاً رمزياً على روح الإنسان الأسيرة في الجسد ، التي تسعى إلى العودة إلى أصلها الإلهي . وعلى الرغم من أن السهروردي ينجح في ترجمة فكرته إلى موقف درامي

الهوامش :

- (١) هو أبو بكر محمد بن عبد الملك بن طفيل القيسي الأندلسي ؛ ولد حوالي سنة ٥٠٦ هـ / ١١١٠ م ، وتوفي سنة ٥٨١ هـ / ١١٨٥ م .
- (٢) باستثناء حي بن يقظان ، لم يصل إلينا من الآثار الأدبية لابن طفيل سوى أبيات

قليلة من الغزل والنثر الفلسفي والشعر السياسي ، وقصيدة واحدة كتبها ابن طفيل لدعوة القبائل العربية لمساندة سلطان الموحدين في حروبه ضد المتمردين عليه وأعداء دولته من الأسيان .

- التشابه بين النصين . وهناك رسالة جامعية حول الموضوع نشرت مؤخراً في شكل كتاب : حسن محمود عباس ، حى بن يقظان وروبسون كروزو ، دراسة مقارنة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٣ .
- (٤) ابن طفيل الأندلسى ، قصة حى بن يقظان ، مكتبة المعارف ، صوصة (تونس) ، ١٩٧٧ .
- (٥) استفدت - هنا - من مناقشة الكاتب الإيطالى جالفانو دىلا فولبي لطبيعة الصورة الرمزية انظر :
Galvano della Volpe, The Critique of Taste, London 1978 .
- (٦) حى بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردي ، تحقيق وتعليق أحمد أمين ، مرجع سبق ذكره .
- (٧) المرجع السابق .

(٣) تناول الباحثون العلاقة بين نصي ابن طفيل وعدد من النصوص المشابهة ؛ منها : (أ) قصتان بالاسم نفسه إحداهما لابن سينا ، والثانية للسهروردي المقتول . (أحمد أمين ، حى بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردي ، دار المعارف بمصر ، ١٩٥٢) ؛ (ب) قصة بعنوان أسال وسلامان ترجمها ابن إسحق عن اليونانية ، وأوردها في نهاية كتابه تسع رسائل في الحكمة والطبيعات ، ورواية أخرى للقصة نفسها كتبها ابن سينا ولم يصل إلينا منها سوى ملخص يوجد في جامعة ليدن ، كتبه أبو عبيد الجوزجاني تلميذ ابن سينا (جميل صليبا وكامل عياد ، حى بن يقظان ، دمشق ، ١٩٣٥ ، وأيضاً محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن مكتبة الأنجلو المصرية - ط ٣ - القاهرة ، ١٩٦٢) ؛ (ج) قصة شعبية بعنوان : ذو القرنين وحكاية الصنم ، وقصة أخرى أسبانية للكاتب بلثازار جراسيان بعنوان الناقد (أحمد أمين وغميمي هلال نقلا عن جارسيا جوميز) ؛ (د) رواية روبسون كروزو للكاتب الإنجليزي دانييل ديفو (وقلها تناول ناقد نصي ابن طفيل دون أن يشير إلى



مركز تحقيق تكاملي علوم إسلامي

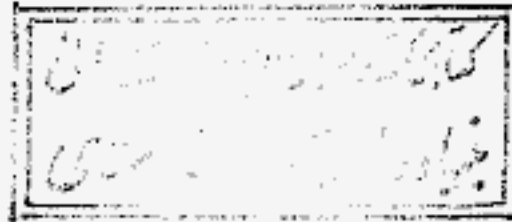
الوافع الأدبي

- تجربة نقدية :
 - مجتمع الناس وأهل الحان .
 - بين الأمس واليوم .
- متابعات :
 - الزمن الآخر : الحلم .
 - وانصهار الأساطير .
 - بلاغة الاستحالة .
 - «بيضه الديك» بين استحداث .
 - الشكل ومنطق البتر السردى .
- عرض كتاب :
 - كتاب «الأساس في فقه
 - اللغة العربية»
- ندوة :
 - الملتقى الدولى حول
 - التحليل اللسانى للنصوص .
- كشف المجلد الخامس



مركز تحقیقات کامپیوتر علوم اسلامی

مجتمع الناس و" أهل الحيات" بين الأمس واليوم "صبح النوم" (١٩٥٥)



ساجي نجيب

تمهيد : الحديث عن قصة يحيى حتى «صبح النوم» - كما أشار النقد منذ البداية - هو حديث عن مصر قبل ثورة عام ١٩٥٢ وبعدها . على أنه أيضا - كما ستري - حديث عن المجتمع الأدبي في مصر بين الأمس واليوم . وقد وضعت القصة ونشرت عام ١٩٥٥ ، أي في فجر ثورة ٢٣ يوليو ، وفي مطلع حكم عبد الناصر .

يحيى حتى في «صبح النوم» - كما هو الحال في جميع قصصه - يتحرك بين الواقع والرمز . وبالرغم من ذلك لا نستطيع أن نصف القصة بأنها رمزية ؛ فالكاتب يتحدث في الجوهر عن واقع مباشر وملحوس ، وإن اختار التفریب في طريقة التعبير . وتبدو الصلة بين صور التعبير ولغة الواقع واضحة للعيان . ومن المؤكد أن القارئ العربي في الخمسينيات والستينيات قد قرأ هذه القصة بالنظر إلى الواقع السياسي الجارى . على أن «صبح النوم» لم تجد حتى الآن طريقها إلى جمهور عريض من القراء ؛ فقد طبعها المؤلف على نفقته ، ولم تصل إلى قنوات التوزيع المألوفة ، ولم يستطع النقد أن يرفعها إلى وعى الجمهور العام^(١) .

موضوع يحيى حتى في «صبح النوم» هو وجهة التغير في الحياة ، أو تغير البيئة النفسية والمعنوية بين «الأمس» و«اليوم» . وتنقسم القصة إلى جزأين : الأول بعنوان «الأمس» ، والثاني بعنوان «اليوم» . ويتساوى الجزآن في عدد الفصول وإن اختلفا في الحجم ؛ فالأمس يستغرق نحو ثلثي صفحات القصة . ويبدو «الأمس» بطبيعة المسافة التي تفصلنا عنه أكثر وضوحا من «اليوم» . ثم إن «اليوم» - كما نصوره القصة - هو في دور التكوين : تطلع وحلم ، وشيء من الخير والريّة .

ويقوم البناء الخارجى للقصة على المقابلة بين وضع مجموعة محدودة من الشخصيات في «الأمس» ووضعها «اليوم» ، والمقابلة كذلك بين مجال الحياة وفلسفتها بين «الأمس» و«اليوم» .

البناء الداخلى : استراتيجية التواصل .

يحيى حتى الكاتب حاضر منذ البداية في هذه البيئة التي يصورها ؛ حاضر بما هو متمم وزائر وزاوي ومخرج ، وبوصفه أحد شخصياتها المباشرين ؛ وله في ذلك حديث صريح لعله أفضل مدخل للقصة .

في بداية هذا الحديث - الذى يحتل الفصل السابع من الجزء الأول - يعرفنا يحيى حتى بطريقته في الكتابة ؛ فهو حين يكتب ، يلبس لذلك مسوح الكتابة ؛ فهو كاتب غير في غدوه ورواحه ؛ «إننى أكتب هذه المذكرات مقطعة ، على مهل ، أنتزع لها الوقت انتزاعا . ولكنى لا أبدا فصلا جديدا إلا إذا تلوت بعين الغريب كل ما سبقه

كلمة كلمة ؛ فبهذا وحده يدخل الكاتب من جديد في الجو الذى تركه ، ويتسقى أسلوبه . . . ولو ترك نفسه - وهو بشر - عبدا للساعة التى هو فيها ، لتباين قوله في غير مطلب فى . . . وهذه التقلية نفع آخر ؛ فإنها تعين على اصطياذ الألفاظ الكاذبة . وبعض الألفاظ طبائع الطفيل ؛ تندس في الكلام كأنما بدافع الغيرة ، توهم أنها خير لباس يصلح للمعنى ، في حين أنها تفسده وتقلب جده مزاحا ومزاحه سماجة ، فيقصيها الكاتب ، ويعد يده بعد أن يرى من خداعها إلى الألفاظ الصادقة ، فتأتى له على استحياء . . . (ص ٧٦/٧٧) .

اهتمامه الأول إذن أن لا تغويه الألفاظ ؛ أن يقودها لا أن تقوده .

إن عبقرية الكتابة عنده تخلص من كل عبقرية ؛ فهي عملية استقصاء ومراجعة و«تغلية» ؛ أي استخدام لجميع الحواس والملكات والحيل في شأن وصبر ، وكأنه يأمل أن يُنطق اللفظ بحقيقة الشيء أو مغزاه الخفي^(٢) . ويتساءل الكاتب في هذا المقام عما إذا كان قد أجرى قلمه بما اعتزم وأراد ، وهو «وصف قريننا» ، ولماذا قصر الحديث على رواد الحان دون غيرهم من عامة الناس . ولكن يجب ألا نأخذ هذا السؤال بمظهره البريء ؛ فهذا أيضا من حيل القصة ، وجزء من مضمونها :

«يعترضني سؤال يجول بذهني : أترك أنصفت حقا وصف قريننا كما هي نيتك ؟ إن حديثك عنها هو الهامش لا المتن ؛ إنك اقتصرت في الكلام على بعض الناس دون بعض ، وخصصت باهتمامك الحان وحده ورواده ؛ لأنك واحد منهم ، وهم شواذ ؛ وصفتهم أشتاتا لا يجمعهم رباط واحد ، شأن ضيوف «الألبوم» : الغريب في قفا القريب ، أو كهذه المرايا المضحكة في حدائق الملاهي ، مصطفة جنبا لجنب ، تنطق للمار أمامها برسوم متباينة ، وما هي جميعا إلا رسمه هو ؛ فلم يخف وصفك للأشخاص - رغم تحاييلك على التستر - من انعكاس صورتك أنت . وأجريت على ألسنتهم كلاما لا يتوقع من أمثالهم ؛ وهو كلامك أنت ؛ وهذا تطفل أو غرور أو كلا الوزرين معا . وليس لي من إجابة على هذا السؤال إلا ابتسامة تذوب في ضمتها حجته ...» (ص ٧٧/٧٨) .

ليس الأمر إذن أن القاص يوزع نفسه في عدة أدوار ؛ فهذا - على الأرجح - شأن كل قاص ، بل الأمر أنه يلج على ذلك ، ويؤكد هذا الارتباط بينه وبين شخصه . إنه أيضا من رواد الحان ، وله انتهاء إلى أهل الحان . في رواد الحان - كما يكتب في الفقرة التالية - تتركز متاعب القرية ومواهبها الموزعة بين الآخرين ، وهم أفضل من «ينطق بما هناك» ، وأول من «يتلقى الصدمة إذا أصيب كيان المجتمع بهزة» . وهكذا يشرح الكاتب أسلوبه في المعالجة ، وأسباب اختياره لنماذجه الغربية ، ليعرض من خلالها انعكاسات التغيير ووقع هذا التغيير :

«ويعلم الله أنني ما أردت التخائب ، وإنما هكذا انشأ الدرب أمامي ؛ ولو استطعت أن أجمع كل ما عندي في صفحتين لفعلت ؛ ولو اهتديت إلى نسق آخر أكثر تسلية للقارئ لما عدلت عنه ؛ فكيف ينغص عليه من يطعم في الفوز بوده ؟»

«واقصرت على وصف بعض رواد الحان ، وتركت بقيتهم خشية الإطالة ؛ لأنهم هم الذين وجدت في حياتهم عبرة ؛ هم الشواذ ، مقدَّر عليهم - وهذا دورهم المقسوم لهم في دنيانا - أن تتركز فيهم حدة المتاعب والمشاكل الموزعة - حتى تبدد أثرها بين العامة ؛ فهم خبر من ينطق بما هناك ، وهم أيضا - وهذا عدل تحت قناع من الظلم - أول من يتلقى الصدمة إذا أصيب كيان المجتمع بهزة ، كالتواء البارزة في الجذع ، أول ما يسقط إذا أريد تهذيب هذا الجزع» (ص ٧٨/٧٩) .

ويعمق الكاتب أسباب هذا الاختيار ، موضحا علاقة هؤلاء «الشواذ» بعموم الناس ؛ فعلى هؤلاء الشواذ - كما يقول - تنعكس الأحداث أسرع مما تنعكس على عامة الناس ، «وأولئك الكادحين في الأرض» ، الذين من كثرة ما خبروا وعانوا لا يأخذون ببريق ولا يهتزون لجديد ، وإنما ينتظرون أن تنكشف الأعمال والأمور عن ماهيتها وملامحها ؛ ينتظرون ما وراءها :

«أما بقية أهل القرية فهم ملح الأرض ؛ يكسبون رزقهم بشق الأنفس ؛ يكابدون كالحيوان من مطلع الشمس إلى مغربها عملا مرهقا تنجزه الآلات في بلاد أخرى بأيسر جهد ونفقة في وقت قليل . وليتهم بعد ذلك فازوا بما يقيم أودهم أو يستر عريهم . وهم مع ذلك قانعون ؛ حاروا في فهم القدر ، وتعليل أسباب الخلل ، وطال تساؤلهم : متى تنتهي المظالم ، وتنعدل الأمور ، ويستقيم المعوج ، ويعم السلام ؟ وهم مع ذلك صابرون ؛ أصبح مطلبهم الواحد أن يتركوا لأنفسهم ، لنسائهم وعيالهم ، لدوابهم وشقائهم ، لإيمانهم وخرافاتهم . كل جديد في الحياة عندهم ضئيل إذا قيس إلى قديمهم . وإن أمنع الدروع هو الذي يلبسه من لا يبالي .

إذا قالوا «إنما الأعمال بالنيات» عنوا بها «إنما الأعمال بخواتيمها» ؛ وإذا لم تر وجوههم مبتسمة أغلب الوقت فلا تهم بضحكهم في سرهم من الخطيب والبهلولان والواعظ والمهرج ... خليفها على الله !» (ص ٧٩) .

لعله من الواضح الآن أن الكاتب يعتمد هذا الحديث ، ليعطي المؤشرات لفهم مراميهِ البعيدة .

حين يسأل القاص نفسه : «أترك أنصفت حقا وصف قريننا كما هي في نيتك ؟ إن حديثك عنها هو الهامش لا المتن ...» ، وإنما يصطنع هذا السؤال لكي يوضح للقارئ أن هذه الشخصيات وإن بدت هامشية أو ثانوية ، فهي أشبه بموازين حساسة أو مرايا مكبرة لما كان أو قد يكون .

وحين يسأل القاص نفسه لماذا اقتصر على رواد الحان دون سواد الناس ، فإنه لا يرمى إلى توضيح مرمى هذا الاختيار فحسب ، بل يرمى كذلك إلى الحديث عن سواد الناس ؛ عن فلاحي مصر ؛ هؤلاء الذين «يكابدون من مطلع الشمس إلى مغربها» ، وليتهم بعد ذلك فازوا بما يقيم أودهم إنهم - كما يقول - كادوا من طول ما عانوا من ظلم ، أن يرتفعوا فوق الزمان والأحداث ؛ «كل جديد في الحياة عندهم ضئيل إذا قيس بقديمهم ...» . ما موقف هؤلاء من العهد الجديد أو من الثورة ؟ سيتظنون أن تكشف عن حقيقتها ؛ فالأمور في عرفهم بملامحها وخواتيمها .

وحين يقول القاص «ويعلم الله أنني ما أردت التخائب ، وإنما هكذا انشأ الدرب أمامي» ، فإنه يتحدث بأكثر من لسان ، أو يؤدي عدة أدوار . نعم ، إنه لم يسع إلى التخائب ، غير أنه لم يجد بدا من أن يتحايل ، حتى يصل إلى مقصده ، وكانت حيلته أن يقطع تيار السرد القصصي بحديث شخصي أو بحديث خارج الموضوع ، ولكنه في واقع الأمر حديث متعمد ، يحمل المؤشرات الأساسية لفهم القصة ، ويحوي الفلسفة العامة لهذه القصة . فالراوي يقطع السرد وكأنه يثرث لحظة ليحدث القارئ بحديث خاص ، يستخدم هذا الظاهر البريء ليعيد القارئ لتلقي الفصول التالية . وهذا المقطع القصصي هو أكثر فصول القصة تحديدا ؛ والقارئ الذي يقع في هذه الأحبولة ، ويأخذ هذا الحديث بمظهره الخارجي كأنه حديث جانبي ، لن يفهم القصة ، أو بتعبير أدق ، سيفهمها ، ولكن بصورة منقوصة مشوهة .

ويدرك بجي حقي أن قصته عرضة للفهم الخاطئ ؛ أي أن تفهم

صوته ينحبس فلا ينبس . وهب سائق العربة من غفوته وهو ينتفض ليرى «على الجسر رجلا يثبت من حيث لا يدري ، واقفا وقد جمد في مكانه ، يستقبل الطريق الزراعي ، كأنما يدرسه قبل أن يهبط إليه ولعل اتجاه نظرة السائق من أسفل إلى أعلى ، أو لعل طول ظل هذا الرجل يسيل من موطئ قدميه على الرصيف ، وينسكب فوق الجسر ، وترقد رأسه في الحقل ، لعل هذا أو ذاك هو الذي جعل القادم يبدو للسائق في صورة رجل ضخم عملاق ، يسيطر على الكون ، ولكن شخصه ظل مع ذلك بيتا محدد الأطراف ، كصورة مرسومة بالفحم على صفحة الأفق والضباب . . . » (ص ٨٣) .

هكذا ، في ميلاد البطل أو هبوط «الأستاذ» تتابع المشاعر بين طرفي نقيض : تتراوح بين الانطلاق والرهبة الشديدة ؛ بين الانفراج والرجفة . ولو تابعتنا انفعالات الراوي في بقية فصول القصة لوجدنا أنها تتنظم في هذا الازدواج ، ولوجدنا الراوي حتى النهاية فيها لهذا الاضطراب .

يرحب الراوي بمقبل البطل ، الذي جاء ليرفع الظلم عن القرية ؛ ولكن الراوي الذي كانت حياته هي التواصل مع الناس ، لا يستطيع أن يصل إلى البطل ؛ لا يستطيع أن يتواصل معه :

«شيء خفي في هذا الرجل جذب إليه قلبي ؛ أحسست أنه قادم على تحمل عبء باهظ سيحرمه لذة الراحة والسكينة والدعة . وأحببت أنا أيضا أن تزول الكلفة بيننا ويفتح لي صدره . . . ولكنني أدركت أنه التزم الصمت ، والانطواء على نفسه ، والحذر قبل القيام بأقل خطوة ، لا لأنه لا يعرفني بعد ، بل لأن الدور الذي سيقوم به يفرض عليه - وإن تألم لذلك - نوعا من العزلة والترفع عن الناس . . . » (ص ٨٨) .

وما إن يخرج البطل عن صمته ، معلنا برنامجه الإصلاحى ، معلنا نهاية زمن «الضعة والمهوان ، والتسليم والسكوت على الظلم» ، واجترار النكوص والذل ، حتى يعلن في نفس الوقت قراره بإغلاق الحان . فالحان - كما يقول «يجمع الضال والعابث على الخائب والسارح» (وهنا شعرت أن الأستاذ يثبت نظرتي على)» (ص ٩٣) . بل إن برنامج «الأستاذ» يحمل نذرا غريبة ؛ فهو يزمع أيضا - في سبيل ما يهدف إليه من إصلاح - مراقبة الناس ، لا «في المتاجر والأسواق» فحسب ، بل «في بيوتهم ؛ إذ ينبغي لكل معوج أن يستقيم» (ص ٩٢) ، وينبغي «أن يتوب كل زوج فاسق ، وكل ولد عاق ، وأن يسان شرف كل رجل ولورغم أنفه» (ص ٩٣) .

تأتى هذه النذر أو الإشارات في طبقات الحديث ، وكأنها من معالم برنامج الإصلاح أو ضروراته . على أنها ستحمل بعد حين دلالات أخرى ، حين نرى كيف ينعكس التغيير المزمع سريعا على الراوي وصحبه «الشواذ» ؛ فمع الإعلان عن برنامج الإصلاح يقرر الأستاذ إغلاق الحان ؛ وهو إجراء يمس مجال حياة رواد الحان ، وفلسفتهم في الحياة . ولا يدعنا الراوي في حيرة من أمر هذا الإجراء ؛ فهو يصور نفسه ، عقب ذلك ، وقد تغير حاله ، وانقلب أمره ، وأصبح فريسة للهواجس والقلق :

«ولكنني وجدت نفسي في الفترة التي أتحدث عنها ، يدب في نشاط لم آلفه ، هو أشبه شيء بالقلق ؛ فأعصابي متوترة ، تناوش روحي كوجع

على غير ما قصد ؛ ولذا فإنه يقطع مجرى السرد ، ويعقد هذا الحديث في محاولة لتدارك الموقف وتوجيه القارىء ، بمعنى أن هذا الحديث هو جزء من تكوين القصة ، أو جزء يفرضه تكوين القصة . ولكن المدهش أنه ما من كاتب واحد عرض للقصة قد توقف عند هذا الحديث ، أو قد فهم القصة كما أراد لها المؤلف أن تفهم . على أن هذا موضوع طويل وسنعود إليه فيما بعد ، ويكفى أن نذكر هنا أن لذلك أسبابا في النص . . . وأسبابا خارج النص ، تعود إلى الموقف السياسى التاريخى الذى استوعبت فيه القصة ، وكتبت فيه هذه التعليقات .

يتكون مجتمع الحان من «صاحب الحان» و«القصاب» و«القرزم» و«زوج العرجاء» و«الفتى الفنان» و«الراوى» ، ومن خلال هذه المراتب يصور الراوى مناخ «قريننا» بين «الأمس واليوم» . والحديث - كما سبق - هو عن مصر قبل ثورة عام ١٩٥٢ وبعدها . ومن الضروري أن نذكر مرة أخرى أن القصة قد وضعت ونشرت في عام ١٩٥٥ ؛ أى في مطلع الحكم الناصرى .

التصغير في العرض لقرب الحدث ذاته ، ولأن الرغبة في التعبير عن هذا الحدث تلح على المؤلف إلحاحا ذاتيا . ومن الدلالة بمكان أنه يدخل القصة بصفته كاتباً وراوياً وواحداً من أهل الحان لا من «رجال العمل» ، (ص ٨٩) ، وكأنه يريد أن يسأل : أين هو الآن من هذه الأحداث ؟

لتفسير «صبح النوم» لابد إذن من أن نتابع بدقة انفعالات هذا الراوى في جميع المواقف ، لا أن نكتفى بالمقابلة الظاهرية بين «الأمس» و«اليوم» ، أو بتعبير آخر : لابد أن ندرس هذه المقابلة من خلال «المرايا» ، ومن خلال الحركة النفسية والانفعالية للراوى ؛ أى أن نراها من الداخل ، خصوصا أن الراوى يدعونا إلى ذلك دعوة صريحة .

وصول الأستاذ

الحدث الفاصل في حياة هؤلاء الشخصوس هو هبوط «الأستاذ» أرض القرية ، وانتهاء عزلتها . كانت القرية تنتظره دون أن تدري ؛ ومن ثم فقد هبط إليها من الغيب :

«أعد المسرح منذ الأزل للحظة الموعودة ، ودق الجرس ورفع الستارة . المكان : المحطة ، وجسر السكة الحديدية مندرس كالأفعى يشق الحيطان الخضراء . الزمان : بعد الفجر بقليل ، وكان الليل قد جرجر أذنيه واختفى ، كأنه لم يكن أبدا . الجمهور : لا عبيرة بالعدد ، بل يكفى متفرج واحد يختاره القدر .»

«وخرج سائق العربة الفرد مبكرا ليلحق قطار الفجر وفي قلبه دعاء . . . » (ص ٨٠) .

ولكن كيف أقبل «الأستاذ» ؟ تأخذ سائق العربة وهو في انتظار القطار غفوة فيرى نفسه سابحا في الهواء يحمله جناحان ، فتغمره «سعادة مبهمة» ، ولكنه لا يلبث أن يرى نفسه وكأنه يغوص بعربته ، ويتعثر بحصانه في قاع النهر ، وقد جف ماؤه ، فيسرى فيه الخوف : «ورأى الفلاحات يحملن بلاليص ضخمة كبيرة ، يهبطن إلى قاع التربة ؛ فلما لم يجدن ماء كفأت كل منهن البلاص فوق رأسها ، وغاب جسدها داخله ، ولم يبق منه إلا قدمان تسيران بكفن من الصلصال» (ص ٨٢) . ويدفعه إحساس خفى بأن يحذرهن من السيل ، ولكن

للقانون بين الناس سواسية . . . أيقظهم أن الجبل الذي كان جاثما على صدورهم قد انزاح فجأة ، كما تنفجر الفقاعة .

« لا أزعج أن القرية أصبحت تعيش في رغد وسلام ، بل يكفي أن الناس جميعا أصبحوا يدركون أن هذا عهد جديد ، له مقاييس وأحكام ، لا يغتفر فيها النهب ، ولا ينجو المذنب بغير عقاب وحبل الفساد غير ممدود . . .

« ولكن وقع اليقظة على بعض النفوس بحجى ، أحيانا كوقع المفاجأة ؛ وليس أشق على نفس الذي ألف الاستعباد من أن توهب له الحرية فجأة ، أو تلقى على كتفيه لأول مرة مسئولية تدبير أموره . . . » (ص ١٢١/١٢٣) .

« لقد وجدت من أهل قريتنا من يحمي العهد الجديد ، ولكنه يلبسه كما يلبس ثوبا قشيبا لم تعرك بعد خشخشته . . . يتنهج بما فاز ويضيق بجذته . وقد يقارن أيضا بين قصور حركته في الثوب القشيب ، والراحة الموهومة في الثوب القديم المعزق الذي خلعه وكان يكرهه أشد الكره » (ص ١٢٣) .

انبتت « في قريتنا » حياة جديدة ، ولكن ظلال القديم مازالت قائمة . ويمثل الراوى لذلك بشكوى الفلاحين « الذين فاقت قفزتهم من أسفل إلى أعلى قفزة غيرهم » (ص ١٢٣) ؛ فهم لم ينجوا بعد ، ورغم الإجراءات الجديدة ، من سطوة ملاك الأرض ، ولم يتحرروا بعد من علاقات التبعية القديمة ، ولم تتوافر لهم بعد أسباب الانتفاع الحقيقي بهذه الإجراءات ، بل إن البعض منهم « يتعاون سرا مع الملاك من وراء ظهر المجلس » (ص ١٢٤) . على أنهم - كغيرهم من أهل القرية - يتطلعون إلى « الرخاء الموعود » (ص ١٢٥) . وبالمثل مازال طابور « التملق الناطق » على حاله ، يبايع من له الأمر (ص ١٤٦) . وهناك « التملق الصامت » ، ألى الصمت بسبب الخشية على الرغم من المعرفة (ص ١٤٦) . . . فالكثير من ظلال الصورة القديمة يقع أيضا على الصورة الجديدة ، ويعيش أيضا ، بل قد يزدهر ، من خلال الجديد .

رواد الحان :

يقيس الراوى أيضا وقع التحول من « الأمس » إلى « اليوم » بما قد أصاب صحبه من رواد الحان ؛ فبعد أن يصف حالهم وفلسفتهم في « الأمس » يعود فيصف حالهم وفلسفتهم « اليوم » . على أن رواد الحان - ومن الضروري أن نؤكد ذلك - لا يمثلون في القصة مجتمع ما قبل الثورة ، وإنما هم يعيشون هذا المجتمع القديم كما لو كانوا « شواذ » ، ويمثلون بؤرة من بؤر الفكر والفن أو الحنين إلى الصديق في مجتمع « الأمس » .

ولاشك أن المقابلة بين « الأمس » و « اليوم » في بناء القصة هو شكل من أشكال التقويم الضمني لصالح الثورة والعهد الجديد ، بل هو تقويم صريح تعبر عنه القصة في مواضع شتى .

ولكن هذا التقويم مضلل ، لو نظرنا إلى رواد الحان في ظله ، كما لو كانوا يمثلون في « الأمس » قيم الماضي ، ويمثلون في « اليوم » إنسان الثورة الإيجابي .

إن أى نظرة مدققة إلى تطور هذه الشخصيات بين « الأمس »

الضرس ذبذبة وهزات . وأصبحت لا أطيق الاستقرار في مكان ، وزاد تلفتي وتطلعي ، وعرفت الأرق ، وكمن من ليلة هممت فيها - ثم كففت وهي - أن أطل من النافذة لأسمع . يخيل إلى أن الجو كله مشحون بنذره ، وجعلت همى أن أدور على أصدقائي وأصحابي لأطمئن عليهم فأجدهم في أتم صحة وسلامة ، ثم لا ألبث أن أعود أدق بابهم في المساء أو في الصباح من غد ، كأننى أخشى كل مرة أن أتزود منهم بالنظرة الأخيرة ، وصرت لا أسمع عن خبر إلا جريت له ، أريد أن أكون في كل جهة ، وأن أشهد كل ما يحدث ، كأننى مكلف من قبل قوة خفية طاغية بتسجيل تاريخ تلك الأيام » (ص ٩٤/٩٥) .

حتى النهاية - إذا ما تابعت الحركة الداخلية للقصة - نجد ذلك التضاد بين شعور الانفراج والخشية ؛ شعور مبهم بالريبة تخالطه أسباب الانتصار للعهد الجديد .

يغيب الراوى عن « القرية » بعد هبوط « الأستاذ » إليها زمنا ، حيث يضطره المرض إلى السفر ، ويبعده الانشغال بنفسه عن الانغماس في أيام « القرية » الجديدة . ثم يعود إليها بعد حين ليرى ماذا أصابت من الحياة الجديدة . ومن هنا يبدأ الجزء الثانى من القصة بعنوان « اليوم » .

وصل إلى القرية شريط السكة الحديدية ، وأصبح لها مجلس يتولى شئونها . لقد تغير الكثير من معالمها المتهاكلة ، ومن مظاهر الحياة فيها . دهم قطار التغير البعض ، وفتح المجال أمام البعض الآخر . سقطت وظائف وقامت غيرها ، وتدفق إلى القرية نض الحياة والحركة ، ومع ذلك لم تنقطع الشكوى ، ولم يعم الرضى ، بل ازدادت الشكوى في ظل العهد الجديد ؛ فهذا - كما تقول القصة - من طبائع الأمور حين يدخل الجديد حياة الناس ، وحين يظالمون بما لم يألفوا من جهد . ثم إن التغير لم يصل بعد إلى مداه ؛ لعله قد نجح في بعض المجالات دون غيرها . ويعبر الكاتب أروع تعبير عما أحرزته الثورة المصرية من تحول معنوى ، وإن لم تعمق بعد هذا التحول ، أو تجعل منه واقعا ماديا فعالا .

« ارفع رأسك يا أخى » :

فلنقرأ هذه الفقرة . . . بالفاظ المؤلف وإيماءاته : « إننى لا أكاد أصدق عيني ؛ لقد دبت في قريتنا حياة جديدة ، كان أهلها من قبل مستغرقين في نوم عميق ، ألفوا فيه الاستكانة والتوكل وقبول الضيم ، كلما تململوا رأوا القيد يزداد انطباقا عليهم ، فوقر في نفوسهم من فعل اليأس أن لا خير يرجى لهم ، بل ثبت لديهم - وهذا هو البلاء الأعظم - أن لا خير يرجى منهم ، فلما لم يبق لهم هدف ، وضاعت ثقتهم في أنفسهم ، واقتقدوا من يقيم العدل بينهم ، مالوا إلى النهب ، شأن الجماعات المضطهدة المرهقة حين يختل الأمن ، وأصبح حلالا نهب أموال الجماعة . . . وما زاد النكبة أن المال قد اضطرب تداوله وأصبح فريسة مطاردة تتناوشها الكلاب ؛ أخذ يقل في يد الناس شيئا فشيئا ، فعمت الفاقة ، وبعد أن كان على الجنهيات نزاعهم ، أصبح على القروش ، ثم على الملاليم .

« وقد شعرت وأنا أجول في القرية ودساكرها أن الناس قد انتبهوا من نومهم ، أيقظهم تولى الأستاذ مقاليد الأمور في القرية ، وإقامته

« اليوم » تين بطلان هذا التقويم ؛ فالطابع العام لتطور هذه الشخص من « أمس » إلى « اليوم » هو التقلص والانكماش .

صاحب الحان : في « أمس » هو فيلسوف الحياة وفنانها ، وفي « اليوم » - بعد إغلاق الحان - هو تربي القرية وفيلسوف الموت ، وإن كانت هناك علاقة خفية تربط بين المهنتين (« حان » ، « حانوت » ، « حانوق ») برباط وثيق .

وزوج العرجاء : في « أمس » فاشل وعاطل ، لا نتيجة للمعجز ، بل لثورته على الظلم ، ثم لكراهيته لكل قيد ، ولعشقه الحرية والطبيعة . والغريب في أمره أنه يتفن كثيرا من الحرف (النجارة والسباكة والبرادة . . .) ويمارسها في خدمة غيره ، ولكنه يمارسها هواية لا احترافا . أما في « اليوم » فتراه وقد انزوى في وظيفة أمين مخزن بالمجلس القروي . لم يعد عاطلا حقا ، ولكن ماذا أصبح ؟

أما القصاب : فهو في « أمس » يعمل نهاره لا بكل ، ويمضي أمسياته في الحان ، ويتحمل مأساته في صبر عجيب ، وإن اتهمه الناس بالسفه أو الغفلة والضعف (ص ٢٣) . وقد عال ابنة عمه طويلا وأحبها ، وانتظر ، فهجرته شر هجر ، ثم عادت إليه بعد سنين بثلاثة أيتام ، فقبلها دون شكوى . ولكنها تنساق مرة أخرى وهي زوجه إلى الغواية ، فيستكر أن يفضحها أو يشردها ، بل يأخذ نفسه بالصبر والرحمة بها وبأولادها ، لعلها تستفيق . فليقل الناس عنه ما يقولون ، وليسخروا به ما يشاؤون ، يطلبون الرحمة ولا يرحمون ، تبأ لهم ، (ص ٣٣) . هذا هو القصاب كما تصوره القصة في « أمس » قدرة غريبة ، وذات تركز على أساس وظيفي ، وتثبت لعنف القدر كما تثبت لأقاويل الناس ولضغط التوافق مع أحكامهم وأعرافهم وإرهابهم . أما في « اليوم » فقد خرج عن دائرة حياة الناس ومعاملاتهم : تصوف وهرب إلى حيث تستوى الأشياء وتضييع الفروق ، وتصبح الإرادة هي الكف عن كل إرادة ، والرغبة هي الزهد في كل رغبة . جاهد حتى لم يعد له منال ، ولم يعد لشيء منه منال . يقول القصاب في حديثه الأخير مع الراوي :

« إنني الآن كقطعة من المغناطيس الذي لا يلتقط من الناس إلا معدنهم الطيب ، أما الخبث فهي عنه مزورة . . استطعت أن أغض عيني عن الشرور جميعا ، وحسبت نفسي في دائرة الخير ، فوجدت فيها ، وإن قل مداها ، سعة تتيلني كل ما أريد ، ولا يفوتني شيء أناسي عليه . ولو أصاخ صاحب الحان سمعه حين يحلمني بين يديه لعجب لتهللي وتسيحي . عبد بنا فقد حان موعد الصلاة (ص ١٣٨) . لقد وصل « القصاب » وانتهى أمره ، وأصبح سواء أن يدب في الدنيا أو ينتقل إلى الآخرة .

وبالمثل نرى تحول « الفتى الفنان » ؛ فهو في « أمس » يعيش بروحه في الموسيقى ، « يظهر » قلوب مستمعيه بألحانه ، ويرفعهم إلى نشوة طلب الجمال والعفة ، ويرفض الابتذال ، ويطمح - برغم ما يلاقه من عنت - إلى أن يتزود من العلم في هذا الفن لكي يؤدي رسالته إلى الآخرين . أما في « اليوم » فقد قنع من الغنيمة بالإياب ، وعاد أدراجه إلى متجر والده ، واكتفى من الفن بمناعة طفله الوليد . ومن الغريب أن يقول :

« لقد فتح لي العهد الجديد في القرية آفاقا أخرى ، وهدان

للواجب والصواب . . أصبحت الآن أنا السيد لا المسود . كنت أعيش في الموسيقى ، ونفسي كالبحر الخضم النائر ، أما الآن فأنا أعيش في الموسيقى ، ونفسي كالبحيرة الهادئة » (ص ١٤١) . ويعلق الراوي في سخريته المقتنة :

« تركته وأنا أقول : هؤلاء الفنانون ! إن الحياة تبثس لهم دائما على أي جنب رقدوا . . . » (ص ١٤٢) .

إن طابع التغيير الذي ألم برواد الحان لا يحتمل التأويل . لقد ضاع من حياتهم جميعا شيء مهم بإغلاق الحان ، فتقلصوا وانكمشوا ، وفقدوا طابع الخصوصية الذي كان يميزهم .

ويجدر بنا أن نتوقف بتفصيل أكبر عند صاحب الحان ؛ فهو أقرب الشخص إلى نفس الراوي ، ثم إنه قد يفسر لنا معنى « الحان » ؛ قد يفسر لنا مضمون هذه الشفرة الغريبة (التي أسهمت دون شك في فهم القصة فهما منقوصا أو على غير ما قصد المؤلف) .

حانة الحياة

صاحب الحان - كالفتى الفنان وزوج العرجاء والقزم وراوي القصة - هاولا محترف ؛ يمارس مهنته بهيام عمر الخيام بالحياة ، وفيلسوف لمهنته بأنه يغض الهموم وحمل الهموم ويعشق الحياة ، وأنتك إذا « أردت أن تسعد فعليك أن تسعد غيرك أولا » ، وأن « الخمر هي للإنسان منذ قديم الزمان أكبر متعة ، فأنا أعيش أبدأ في جو مرح » ، « لا يعني عدد السنين التي أعيشها ، ولكن يعني نوعها » (ص ١٤) .

« إن هذه المهنة - كما يقول - هي التي تجعلني أرى الناس على حقيقتهم ، عراة كما ولدتهم أمهاتهم » . وهو لا يستطيع أن يجيا إلا « حيث يكون الناس على الفطرة » ، حيث هم مع أنفسهم ، وهو ما يوفره له جو الحان :

« إنني أمقت الكذب والرياء والنفاق والخداع ، لا لأنها تصيبني بأذى ، بل لما أراه من أذاها بأصحابها . إنها تمسخ البشر ، وأنا أحب الناس ، وأريد أن أعاشرهم وهم على الفطرة التي أرادها الله لهم سبحانه . إنني لا أستطيع الحياة إلا في هذا الجو وبهذا الشرط » (ص ١٦) .

لا عيش لصاحب الحان إذن إلا في الحان ، أو في حانة الحياة ، حيث الناس دون طلاء . وهو كذلك كان يسكن في طابق بأعلى الحان . أليس من الدلالة بمكان أن يحترف بعد إغلاق الحان مهنة التربي ؟

يقول المؤلف في حديث له :

« والتربي في الرواية هو صاحب الحان الذي لا يستطيع أن يرى الناس إلا على حقيقتهم ، فلما أغلقوا له الحانة . لم يجد أمامه سوى الموق ليري فيهم الإنسان على حقيقته » . (عشرة أدباء يتحدثون) - فؤاد دوار ، ١٩٦٥ ، كتاب الهلال ، ١٧٢ ، ١١٦) .

هو إذن المطلب نفسه ، ينشده صاحب الحان في مهنته الجديدة . يتحول فيلسوف الحياة في « أمس » إلى فيلسوف الموت في « اليوم » ، ولكن مرمى هذه الفلسفة أو طابعها لا يتغير ؛ فهو ينشد رؤية الإنسان على حقيقته في كلتا الحالتين . ومطلب رؤية الإنسان على حقيقته

الحان ومفهوم الفن :

وحين نراجع مقالات يحيى حقي النقدية نجد أنه يعرف الفن بالفاظ مشابهة ، وفي موضع على الأقل بالفاظ مطابقة لتلك التي يوضح بها صاحب الحان سر مهنته وأسباب تعلقه بها^(٤) . فكما ينشد صاحب الحان « الإنسان على حقيقته » ، كذلك الفن ، فهو يطمح إلى التخلص من « الملبسات الزمانية والمكانية العارضة » ، ومن « التراكمات التي غلفت الفطرة » ، وأن « يصل إلى عنصر الإنسان فيك » . أول شيء ينفذه الفن « هو ثيابك التي نسجتها ملابسات الزمان والمكان ، فكأنك تتعري » والعري يأتي بالبهجة للسوى ، أى للجميل ، وتمتمة الحزى للمشوه ، أى للقيبح . . . هكذا يكتب يحيى حقي في مقاله « غالب » . . . شاعر الهند العظيم . (أنشودة للبساطة) ١٩٧٢ ، ص ١٣٨ .

مطلب صاحب الحان هو إذن أو هو أيضا مطلب الفن ، ولكنه مطلب عسير ، والأحرى أن نحسبه تطلعا أو طموحا . أليس الحان - حيث يكون الناس على حقيقتهم عراة - مجرد افتراض أو مجرد مجال تحليل خارج إطار العلاقات والشائج الاجتماعية والزمانية ؟ وهل فكرة الفن الذى ينشد الإنسان مجردا دون ملابسات الزمان والمكان أكثر من مجرد فكرة ؟

الفن وفقا لهذا المفهوم كيان مستقل ، قائم بذاته ، وغايته هو الإنسان فحسب ، ولكن ألا ينبع تصور الفن بما هو كيان مستقل من الإيجاء الذاتى أكثر مما ينبع من الواقع والممارسة ؟ وعلى الرغم من تعلق يحيى حقي العميق (وغيره من رواد الأدب العربى الحديث)^(٥) بمفهوم الفن هذا ، فإنه يدرك تماما إشكالية هذا المفهوم ، ويعبر عن ذلك في مقاله السابق عن « غالب » فيقول :

« إن هذه الآمال الكبيرة المعقودة على الفن - كأنما ليس في أيدينا شيء غيره - لتخليص الإنسان من وجوده الحيوانى - يأكل ويشرب وينام - ورفعه إلى مستوى الالتحام الروحى . . . لكى يشرق الجمال في ضميره . . . هذه الآمال الكبيرة - كأنها شطحات أحلام - هي التي تجعلنا نتجاوز الحدود القصوى لأوضاع البشر ، إلى درجة التمزق ، حين نصر على قولنا - بل على ادعائنا - بأن للفن كيانا مستقلا عن كيان الإنسان ، وأنه بالتالى يعلو ويتجاوز الملبسات الزمانية والمكانية ، لأن مطلبه هو العنصر الأصيل الثابت في طبيعة الإنسان عامة وموقفه المحتوم من لغز القدر . فماذا يبقى من الفنان لو جردناه من زمانه ومكانه - من لحظته الحضارية ؟ - لا شيء سوى معنى مجرد لم يجد بعد اللفظ الذى يعبر عنه ، وهذا تصور محض . . . (أنشودة للبساطة ، ص ١٤٢) .

إن مطلب « العنصر الأصيل الثابت في الإنسان » ، أو التطلع إلى جوهر الإنسان المطلق ، على ما لهذا التطلع من جاذبية عظيمة ، لا يثرى الذات وإنما يحولها إلى تصور باهت أو معنى مجرد .

« فذات » الإنسان تكسب هويتها وثراءها بقدر ما تتفاعل مع عالم الأشياء والأشخاص ، في حين أن محاولة تخليص الذات عما هو مكتسب أو عرضى من فعل الزمان والمكان ، والرجوع بها إلى ما يسمى « بالأصل » أو الجوهر ، يؤدي بها إلى التقلص والانكماش ، ويفرغها من المحتوى . هذه هي الديالكتيكية تكوين الذات (كما نعرفها ، وكما يدركها يحيى حقي في مقاله عن « غالب » ، وإن كان في الوقت نفسه

مطلب حاد طابعه الإطلاق ؛ وفي طلب الحدود القصوى ، تكاد تجتمع الأضداد وتتزاوج وتأنلف . في هذا التطرف تكمن الصلة بين مهنة صاحب الحان ومهنة التروى . وهي صلة وثيقة عنيقة ، يدركها صاحب « صبح النوم » أعمق الإدراك^(٦) . ولكن أى انقلاب قد أصاب صاحب الحان ؟ « حقيقة الإنسان » التي تتكشف له في مهنته الجديدة هي نشوة الفناء والتحلل من الصفات المكتسبة والالتحام بالأرض . الإنسان في الموت يجد غايته وشوقه في فقدان تفرد ، وفي انحلال خصائصه التي غلفت فطرته ، وفي عودته إلى الطبيعة . هذه هي المعرفة ، أو هذه هي صوفية الموت التي اكتشفها صاحب الحان في مهنته الجديدة . وعلى الرغم من « اعتزازه بهذه المعرفة » ، فإنه ينطق بها وقلبه « يكاد ينفطر حزنا » .

حديث الإنسان « مع الطبيعة منولوج من جانب واحد ؛ هو ممثل في مسرح ليس فيه فرد متفرج . . . ولكن كيف يقنع الإنسان بالانحواء وقد أقر بالمعجزات ونفذ إلى الأسرار ؟ لا ترضى كبرياؤه إلا أن يجد من الطبيعة ردا على كلامه يشعره بمقامه . وهو ظالم في التجنى عليها ؛ لأنه - في حماقة - قد قصر نظره على الحياة وحدها ؛ فهناك لحظة ، لحظة هائلة ، تهب فيها الطبيعة في أتم قوتها وعنفوانها ، وتصيخ للإنسان ، وتفهم نجواه ووجيعته ، فتفتح له ذراعيها ، وتضمه لصدرها ، وتغمره بقبلاتها ، شأن الأم الرؤوم التي لا ولد لها غيره ، هي لحظة الدفن ! » . (ص ١١٧) .

« تعال ، تعال ، إننى أنتظرك منذ الأزل ! وأحس بجثة الميت تنثى بالحنين ونشوة المتعة . . . » (ص ١١٨) .

وعلى الرغم من الصلة الخفية بين مهنة صاحب الحان الأولى والثانية فإن عنف هذا الانقلاب لا يفوقه عنف آخر . وثرى الراوى بعد لقائه مع صديقه السابق صاحب الحان ، واستماعه إلى حديث الموت ، يراوده خيال النهاية ؛ فهو يهيم أن يكتب رسالة إلى صديق من أصدقائه القدامى ، يضمها وصيته وما ينبغي أن يفعله هذا الصديق بأوراقه بعد مماته :

« ولكنى عدلت عن ذلك كله ، وشغلت نفسى بقراءات لا علاقة لها ببلدنا وأهلنا وزماننا ، ولم الكتمان ؟ نعم قرأت كتابا مطولا عن الخفافيش وطبائعهم ؛ أحبيت أن يعود إلى هدوء النفس من قبل أن أخرج للجولة التي أضاعها على صاحب الحان بحديثه » . (ص ١٠٥) .

ودلالة هذه الحركة النفسية بيّنة ، فالراوى يملكه شعور الفتور والملل من الحياة بعد هذا اللقاء ، ولا يجد وسيلة لطرد هذا الملل غير أن يشغل نفسه بشيء بعيد كل البعد عن بلده وأهله وزمانه . إنه يهرب من شبح الموت فترة ليعيش مع الخفافيش .

لم يعد عسيرا أن نلم بمغزى شفرة « الحان » ؛ فهي تمثل بوضوح مجالا حرا خاصا ، بعيدا عن صراعات الواقع السيئ المفسد ، كما تمثل اجتماع الحياة والفنون ، والانطلاق من أغلال العساذي والمألوف ، هذا هو المعنى الذى يعبر عنه موقع الحان في مجتمع « الأمس » ، والذي تنطق به النتائج المترتبة على إغلاق الحان في « اليوم » .

يتشوف في قلق محموم إلى ما وراء « ملابسات الزمان والمكان » (٦) .

وهذه هي إشكالية الفن بما هو كيان قائم بذاته ، وإشكالية شفرة « الحان » بوصفها مجالا خاصا خارج أطر العلاقات والوشائج الأخرى . أو عالما خاصا للفن والتفرد والفردية المطلقة ، أو مجالا « للشواذ » - كما تقول القصة . والمأخذ الأساسي ضد مفهوم الفن السابق هو أن الإنسان يفقد - ولا يكتسب - حقيقته الإنسانية بالابتعاد عن ملابسات الزمان والمكان . وليست هناك « فطرة » إنسانية بعيدة عن الناس أو منفصلة عن الخبرة الاجتماعية التاريخية ، ولا يحتاج إلى بيان أن فكرة الفن والإبداع الفني مستحيلة بدون هذه الخبرة .

وأيا كان الأمر ، « فالحان » بوصفه مجالا خاصا للحياة أو الفن ، يتعارض مع وجهات الثورة الجماعية والعملية ، ومع مطلب الالتزام الجديد . ومفهوم الفن بما هو كيان أو مجال مستقل ، لا يتواءم مع الواقع الثوري الجديد . وإغلاق الحان هو التعبير الواضح عن هذا التعارض .

فالفن بما هو كيان مستقل - والحان بما هو مجال خاص - ينبع من إحساس التفرد ، وأيضا من الحاجة إلى التميز في مجتمع شديد التأخر . وهو ينبع بوجه عام من ظروف المجتمع القديم . ويفقد مبرراته وأسبابه بانتهاء هذا القديم . وقيام الجديد أو انبثاق الثورة يهدد بالضرورة مفهوم الفن بما هو مجال خاص أو مستقل . . يهدد عالم رواد الحان .

« والحان » استعارة مطروقة في التصوف الهندى الفارسى . « الحان » في هذا الإطار - وكما نرى من شعر ميرزا غالب - هو مورد العطاء المستمر ، ورمز لمع الحياة التي لا تنقطع ، وللمشوق إلى النهل من رحيق الحياة . هذا هو مصدر الإيجاء بهذه الشفرة ، كما يتضح من مقال يحى حقى عن « غالب » (٧) .

ولكن الحان بالمعنى السابق « شفرة » غريبة على المجتمع العربى الذى يرى في الخمر أم الرذائل ، وفي التردد على الحان رذيلة كبرى . ليس من الطبيعى أن يفسر إغلاق الحان على غير معناه المقصود ؟ لقد أسهمت هذه الشفرة دون شك في تضليل الكثيرين عما قصد إليه المؤلف ، وعما تعبر عنه القصة .

وقد يتساءل القارىء : هل استخدم المؤلف هذه الشفرة وهو يعلم أنها عرضة للفهم الخاطيء أو عرضة لأن تؤخذ على غير ما قصد ؟ والجواب بالتأكيد : نعم . وتستند هذه الإجابة إلى شخصية يحى حقى الكاتب بوجه عام ، وإلى مجمل بناء القصة وظروف نشأتها بوجه خاص . لا يضع يحى حقى علامة من العلامات دون قصد ؛ فمتعته أن كل شيء عنده بحساب ، مزدوج أو متعدد الوجوه . وطابع فن السخرية في مؤلفاته هو اصطناع البساطة ، والحديث المقنع بأكثر من لسان .

اختيار الكاتب لشفرة « الحان » هو اختيار عمد لبيئة تقع موقع الشبهة ؛ بل إنه لا يغفل ذكر ما يراه الناس في « الحان » من أحكام (انظر بخاصة ص ٤٤) . ولهذا الاختيار ما يبرره ؛ وهو ألا تقع الشبهة في مجتمعنا على من يتعاطى الفنون والفكر ، ويتخطى قيود المواضع السلوكية الضيقة المتعارف عليها . بهذا المعنى يصف

الراوى رواد الحان بأنهم « شواذ » ؛ فهم لا يعيشون كما يعيش سواد الناس . ثم إن مجتمع الحان ، أو مجتمع الفنون والفكر والخروج عن قيود العادى ، هو موضع شبهة من وجهة النظر العملية ، ومن ثم من منظور « رجل العمل » .

بهذا المعنى يصف الأستاذ « الحان » في خطابه بأنه « يجمع الفضال والعابث على الخائب والسارح » (وهنا شعرت أن الأستاذ يثبت نظريته على) (٨٦) .

لا يأخذ الأستاذ أو لا تأخذ الثورة هؤلاء مأخذ الجدل (وهو تقويم عرف به عبد الناصر شخصا) ، فمن دوافع الثورة الجوهرية الضيق بالكلام والمعارك الوهمية ، والرغبة في الممارسة والإجراء والفعل والسيطرة .

هذه الهوة بين الثورة والأدباء والمثقفين ، سواء في الواقع أو في القصة على مستوى القرية ، مصدرها الطبيعة البرجائية العملية للعهد الجديد ، وزهد الثورة - خصوصا في مراحلها الأولى - في القضايا النظرية ، ثم الاختلاف في أصول الفتن . وتبرز القصة هذه الهوة بوضوح في الفقرة التالية ، وهي على لسان الراوى :

« ولم أتمالك نفسى من الألم - وهذا شأن الإنسان - حين سمعت أن الأستاذ قد قال عني حين جاء ذكرى في مجلسه - من هو ؟ أه ! هذا الصامت السارح ؟ ليس لي وقت أضيعه معه ومع أمثاله ، إننى أريد رجال عمل لا بطانة سمار ... » (ص ٨٢) .

هذا تعبير عن مناخ وجد بعد الثورة ، خصوصا بين الثورة وجيل الرواد الذى يتنى إليه الكاتب بدرجة ما ، ثم إن مطلب الفكر والأدب والتعبير الذاتى يقع في ظل العهد الجديد موقع الشبهة ؛ وهو عرضة للتقيد والكبت (لأنه يعبر من جانب عن القوى التي لا تأتلف مع العهد الجديد ، أو لا تستطيع - بطبيعة فهمها الفكرى والأدبى والشعورى المتقدم - أن تتوافق مع الواقع الجديد ووجهاته الجماعية ، كما يعبر - من جانب آخر - عن القوى المثقفة المناهضة للثورة) . ولكى يصور الكاتب هذا يضع شخوصه من البداية في بؤرة من بؤر الشبهة ، فيصورهم روادا للحان ، على خلاف غيرهم من أهل « قرنتنا » الكادحين المظلومين .

يورد الكاتب شخوصه من البداية مورد الشبهة ، لكى يبرز ما صاروا إليه . على السطح يبدو كأن رواد الحان السابقين قد غوا في ظل العهد الجديد . ابتعدوا عن الشبهات وخلعوا عن أنفسهم صفة « الشواذ » ، وانتظموا في صفوف غيرهم من الناس ، ولكن هذا النماء السطحي - كما أوضحنا من قبل - هو في الواقع مظهر من مظاهر التقلص والكبت وفقدان التميز .

ولا يحتاج إلى بيان أن الكاتب قد لجأ إلى هذا القلب أو إلى هذه الحيلة لأنه هو ذاته يكتب قصته في ظل قيود الجديد ، فالحيلة هنا مصدرها أيضا ظروف التعبير المقيد ، ثم نظرة الكاتب الجدلية إلى قضية الفن والثورة .

وبالمثل ، فقد استوعب النقاد قصة يحى حقى « صح النوم » في ظل قيود العهد الجديد ؛ وكان من الأيسر أن يأخذوها على محملها الظاهرى ، وعلى المحمل الساذج الذى يحمله عنوانها في الظاهر .

ومن حيل القصة أن الراوى يصور علاقته « بالأستاذ » على مستوى

الحاجة إلى التعبير الذاق ، وإلى التفرد ، وإلى التحرر من قيود القديم . نشأ هذا الجيل في مجتمع مستعمر متأخر ، غامض الهوية ، وقد دفعته هذه الظروف التاريخية إلى الانكباب على الأدب والإعلاء من شأنه أيما إعلاء ، وإلى التفرد والتعالى ، وبعبارة مختصرة إلى التعويض عما يفتقد بتمجيد الأدب والفن والفكر (وإلى الاستغراق في المجادلات والخصومات الأدبية واللغوية) .

هل كان في استطاعة هؤلاء أن يهبطوا من عوالمهم الخاصة ، وأن يتوافقوا مع الواقع الجديد بعد ثورة عام ١٩٥٢ ؟ والإجابة لا تحتاج إلى بيان . لقد انتهى في حقيقة الأمر زمن هؤلاء بقيام الثورة .^(٨) (وإن استمروا بعدها طويلا في مجامع ولجان الآداب والفنون يدافعون عن عوالمهم المنصرمة ، وإن كرمتهم الثورة أو ودعتهم بما استحدثته من جوائز ، ولكن هذه قصة أخرى) .

استيعاب القصة :

لم يختلف النقاد في تقويم « صح النوم » كثيرا خلال الحقبة التي مضت على نشرها (١٩٥٥) . ومنذ البداية حالفها سوء الفهم . والقائمة التالية تحدد الكتابات التي عرضت لها وفق ترتيب ظهورها :

(١) طه حسين : « صح النوم » - الجمهورية ١٠/١٢/١٩٥٥ ، كذلك في « نقد وإصلاح » ، طبعة أولى ١٩٥٦ ، طبعة ثانية ، بيروت ١٩٦٠ ، ص ١٥٢ - ١٦٠ .

(٢) فؤاد دواره : « صح النوم » ، ١٩٥٩ . في « الرواية المصرية » ١٩٦٨ ، ص ٣٤ - ٣٩ .

(٣) لويس عوض : الشفق (حول قصة صح النوم) ، « الشعب » في ١٩٥٧/٥/٥ ، والآن في « دراسات في أدبنا الحديث » ، ١٩٦١ ص ٢١٩ - ٢٢٥ .

(٤) د. نعمات فؤاد : يحيى حقي الفنان ، « المجلة سبتمبر ١٩٦٠ » ، ثم في « قسم أدبية » ١٩٦٦ ، ص ٣٦٠ وما بعدها .

(٥) نبيل فرج : « صح النوم » ، « الآداب » سبتمبر ١٩٦٦ . الآن في : « سبعون شمعة في حياة يحيى حقي » ، ١٩٧٤ ، ص ٢٠٥ - ٢٢٠ .

(٦) مصطفى إبراهيم حسن : يحيى حقي مبدعا وناقدا ، - القاهرة ١٩٧٠ .

(٧) د. عبد الحميد إبراهيم : يحيى حقي . . . وفيض الكريم - « الزهور » أبريل ١٩٧٣ . والآن في « سبعون شمعة » ١٩٧٤ ، ص ١٢٧ - ١٣٦ .

(٨) فاروق عبد القادر : عاشق مصر وصديق الفقراء ، « الطليعة » ، فبراير ١٩٧٥ ، ص ١٥٣ - ١٥٤ .

يقرأ طه حسين القصة بعيدا عن صلاتها المباشرة بحوادث الواقع الجارية ، فيرحب بالجزء الأول منها أعظم الترحيب ؛ لأنه - كما يقول - « قطعة من الأدب الممتاز الرائق حقا . . » ، ولأنه يحوي « فوق ذلك قصصا مؤثرة حقا ، نقرأه فتخفق له قلوبنا وتهتز له نفوسنا » ص ١٥٧/١٥٦ ، ويضيق بالجزء الثاني منها لأنه ينزل إلى الأحداث المباشرة ، « فلم يأن للثورة المصرية بعد أن تكون موضوعا للقصص

شخصي ، وفي إطار لقاء وحديث بينهما حول موضوع القصة ، وحول نشاط الراوي في كتابة فصولها . وتعتبر القصة من خلال هذه المقابلة عن جانبين متلازمين لعلاقة الكاتب بالثورة : الانبهار والضيق ، الانفراج والخشية (خشية الرقابة والسيطرة الفوقية) .

« ثم صمت الأستاذ قليلا وقال لي وهو يتسم :

- وأنت ؟ قد بلغني خبر جولتك في القرية ودساكرها ، وحديثك مع الكناس وجندى المطافيء والفلاح وأصدقائك السابقين من رواد الحان ؛ بل بلغني أيضا أنك تكتب مذكرات ، وقد اطلعت على بعض نصوصها . . .

« لا شك أنني فوجئت بهذا الكلام وحررت كيف أقول . لقد كنت مترددا بين العجب كيف وصلت أنباء كل حركاتي للأستاذ ، بل كيف وصلت إليه أوراقى ، وبين الشعور بالضيق حين وجدت نفسى فجأة مكشوف الستر ، بعد أن كنت أحسب أنني أسير في الدنيا في مأمن من الرقابة » (ص ١٢٦) .

يخشى الراوي القيود ، ويخشى مسخ التسلط ، وتحويل الفرد إلى مجرد غلط شكل . ولكنه لا يخفى إعجابه بشخصية « الأستاذ » ، وما يمثله كرائد من قيم جديدة في الحكم ، فيقول في حديثه معه :

« وحدت الله أنك لم تجعل لأحد أن يقول عنك : حرناني أمره ! إن له شخصيتين متناقضتين ، كما قالوا عن كثير من الشواذ الحكماء الذين فتحوا باب الرجاء لأهلهم في مبدأ العهد بهم . . . أما أنت فليس لك إلا شخصية واحدة ، باطنك ظاهرك ، فنجوت من العقد والتأويلات ، وأعفيت أهلك من الشكوك والمفاجآت ، ومع رائد مثلك يضمن السائر أن يصل إلى غايته وإن طال المسدى » (ص ١٣) .

من الوجهة التاريخية ليس هذا الموقف المؤيد المتحفظ تجاه الثورة بغريب ؛ فقد اقتحمت حركة « الضباط الأحرار » ميدان الأحداث على حين غفلة ، واصطدمت مع غيرها من القوى الوطنية المنافسة . وبالإضافة إلى ذلك عاش يحيى حقي أربع سنوات في استانبول (١٩٣٠ - ١٩٣٤) ، وخمس سنوات في روما (١٩٣٥ - ١٩٣٩) ، عرف فيها دكتاتورية كمال أتاتورك ، وفاشية موسوليني . وقد جعلته هذه التجربة شديد الحساسية تجاه الأنظمة العسكرية ، وتجاه مظاهر الحكم الفردى .

ثم إنه بوصفه أدبيا وكاتبا قد تكون مع جيل ينظر إلى الأدب في الأعم بوصفه مجالا حرا خاصا ومستقلا خارج الواقع السيئ (وتعتبر عن ذلك شفرة « الحان » في « صح النوم ») ، وهو يخشى على هذا المجال من الضياع ؛ يخشى عليه من قيود الجديد ، ومن ميكانزمات التغيير . ولكن يحيى حقي - برغم تعلقه بفهم الأدب هذا - لا يقع ضحيته ، وإنما ينظر إليه - على المستوى الفكري وعلى مستوى القصة - نظرة جدلية نقدية ، فيها الكثير من السخرية بهذه الدعوى وبهذا الافتتان بالذات .

على أن « لصح النوم » خلفية تاريخية عامة ، هي قضية « جيل الرواد » وكبار الأدباء (العقاد ، طه حسين ، الزيات ، تيمور ، زكي مبارك ، محمد فريد أبو حديد . . .) الذي تكون عالمه في العشرينيات وما قبلها ؛ هذا الجيل الذي تكون مع بزوغ الشدير بالذات ، ومع

الأدب الرفيع ؛ لأنها ما زالت قائمة لم تبلغ غايتها بعد . . . » (ص ١٥٩/١٦٠) .

يستوعب طه حسين القصة بما هي أدب رفيع فحسب ، ويغض الطرف عن مقاصدها ووظيفتها . ويقوده هذا الاستيعاب الجمالي إلى فصل الجزء الأول من القصة عن الجزء الثاني ، وإلى تفسير فحوى الجزء الثاني وكأن يحكى حقي يعرض علينا فيه فلسفته الخاصة في الإصلاح . والواقع أن طه حسين يمتنع عن استيعاب الجزء الثاني ، ومن ثم عن محاولة فهم الرابطة بين قسمي القصة ؛ فهو يبدأ مقاله فيقول :

« لو كتبت هذه القصة قبل سنين لكانت حلما جميلا رائع الجمال . . . ولو كتبت بعد سنين لكانت تاريخا صادقا دقيقا ، ولكنها كتبت في هذه الأيام ، فاحتفظت بجمال الحلم وروعة جماله ، وأخطأها التأويل الصادق الدقيق لهذا الحلم الرائع الخلاب » (ص ١٥٢) .

أكان يمكن أن تكتب « صح النوم » دون مسبقاتها التاريخية ؟ أيا كان الأمر فإن طه حسين يمضى في مراجعة الجزء الأول من الرواية إلى أن يكتب في النهاية فيقول :

« وواضح أن قريته (مكان القصة) تلك هي مصر ، وواضح أن يحدث المعجزة هو قائد الثورة وأصحابه وأعوانه ، وواضح آخر الأمر أن الكاتب يريد أن يرضينا عما تم في مصر من الإصلاح ، ويعزينا عما لا يزال فيها من آثار الضعف ويقايا الفساد . . . ولكنني لا أكتفم الكاتب الأديب أن يؤثر حلمه الرائع الجميل على برنامجه في فلسفة الإصلاح ؛ لأنني أجد في حلمه أدبا رفيعا بارعا ، ولا أجد في برنامجه إلا كلاما نقرأه في كل يوم . . . » (١٥٩) .

ونميل كفة الميزان إلى الطرف الآخر ، فيرى النقد قصة يحكى حقي في الأعم من إيماء المقابلة بين « الأمس » و « اليوم » ، أي بين العهد القديم والعهد الجديد ، ومن خلال عنوانها الظاهر « صح النوم » ، فيفسرها فؤاد دواره بأنها محاولة لتصوير « التطور الكبير الذي أحدثته الثورة في حياتنا » ؛ فالجزء الأول من القصة « يقتطع شرائح بشرية من بين أهل القرية ويعرض علينا مآسيهم » ، « فإذا كان الجزء الثاني من الكتاب صور لنا ما طرأ على حياة هؤلاء الأشخاص من تغير وتحسن ، بفضل تنظيمات الأستاذ وإصلاحاته . . . » (ص ٣٥/٣٦) .

وترى د. نعمات فؤاد القصة من منظور التصور الرومانسي لفكرة الزعامة والزعيم ، فالزعيم في القمة — كما ترى — هو إنسان فذ يعاني من الوحدة . تقول الدكتور نعمات :

« أما كتابه (صح النوم) فقد نبع من شعوره بالثورة . . . من شوقه إلى زعيم ثم تجاوبه مع هذا المثال حين يضطر إلى العزلة ، وحين تفرض عليه الزعامة قيودا مرهقة . . . إن وحدة الزعماء قاتلة ، وخير تحية تهدي إليهم إحساس الطبقة المثقفة بمعاناة الإنسان فيهم من كبت أشواقه ، وقد عبر يحيى حقي عن هذا كله في (صح النوم) (ص ٣٦٠) .

« إن وحدة الزعماء قاتلة » ، هكذا تذهب الدكتورة نعمات في مقالها . على أن هذه الفكرة من الأخيلة الرومانسية المطروقة ، وكأن الزعيم فنان عبقرى يعيش في عليائه ووحدته . وليس لذلك علاقة

بالقصة ؛ فصعوبة التواصل مع الأستاذ هو القضية ، لا وحدته أو عزله . إن الراوى يسعى إلى التواصل مع « الأستاذ » دون جدوى . وفي النهاية يكتشف أنه تحت رقابة خفية . فالأستاذ « يعلم من شأنه ما لم يحسب » (انظر ص ٨١ ، ١٢٦) .

يفسر نبيل فرج « صح النوم » بإيماء التقسيم الخارجى للقصة وجو الكتابة السائد في الستينيات . فالقصة تحاول تصوير « التغيير الذى حدث للقرية (حدث لبلادنا) وأردنا به تعويض حقب التخلف » (ص ٢١٩ - ٢٢٠) . ويرى الناقد أن المؤلف قد وفق في الجزء الأول « الأمس » ؛ أما في الجزء الثاني « اليوم » مصر الثورة ، فلم يقف عنده للأسف يحيى حقي وقصاته الشعرية الأولى ؛ فقد انصبت عنايته على الإصلاحات التى حدثت وحسب ، فبدأ باهتا ضعيف الفاعلية . . . » (ص ٢١٩) . وفي هذا الإطار يفسر التغيير الذى أصاب رواد الحان السابقين بأنه تطور ونمو .

ومن الكتاب من يسأل قبل أن يقرأ ، والأسئلة عادة في مثل هذه الحالة هي افتراضات مسبقة ، نابعة من الأجواء العامة . وهذا هو ما يفعله مصطفى إبراهيم حسين :

« هل نجح يحيى حقي في أن يقدم لنا عملا روائيا يعتمد على الرؤية لأوضاع مجتمع كامل بين عهدين ؟ » . ربما لا تكمن المشكلة في طرح هذا السؤال أو الافتراض ، وإنما في إغفال التحقق منه واختبار صحته من خلال النص . لا يتطرق إلى ذهن الناقد احتمال أن القصة لا ترمى إلى هذا الهدف الكبير ، وإنما يمضى في محاولته الشكلية للإجابة عن هذا السؤال الشكلى . والإجابة لا علاقة لها بالسؤال : نعم ، إن في الرواية « شخصيات نابضة » ومواقف خصبة ، ولكن بها عيوب ، ومن أبرزها « تدخل الكاتب تدخلا سافرا على نحو يقطع على المتلقى روح الإيهام » (ص ٨٤/٨٥) .

والبعض يرى — أو يجب أن يرى — يحيى حقي كما لو كان قديسا متصوفا ، وأن يقف منه موقف المريد والعاشق ، والحق أن البعض يصطنع هذا الأسلوب بعامة في الكتابة عن يحيى حقي وغيره . فالتدثر بمسوح التصوف والحب من أبرز موجات التعبير في مصر في السبعينيات . وأيا كانت مصادر هذه الموجة ، فهي موجة تخف وتقعن وضعف وامتناع عن الوعي والتاريخ . ومثال ذلك د. عبد الحميد إبراهيم يحيى حقي . . . وفيض الكريم — (أبريل ١٩٧٣) ، وفيه يعرض بطريقته لقصة « صح النوم » .

« يحيى حقي لا يقنع بالأشياء الأرضية فحسب ، فهذا حظ القاصرين ، أما هو فله لحظات علوية يتصل فيها بالسر المقدس الذى يفيض عليه من خزانته » (ص ١٣٣) . وه « صح النوم » بعد هذه المقدمة ، هي من وحي « الفيض العلوى » والاتصال بالمجهول ، أو هي — باللغة المتداولة — نبوة وإلهام :

« هو صوفى وقديس ذلك الذى يكتب « صح النوم » ؛ فمن خلال مهمته ومذكراته يتصل بالسر ويعرف ما لا نعرف ، يريد أن ينبىء قومه ولكن هل يصغون ! . . . يتخذ لغة الصوفية ، لغة الرموز والإشارة ، ولكن القليلين هم الذين يطبقون الكشف الصوفى . ما كل الناس تؤهلهم طباعهم لذلك » (ص ١٣٣) .

القصة — كما يقول د. عبد الحميد إبراهيم — تقارن بين قرية

نشأت في ظلها القصة ؛ بمعنى أن هذه الشروط قد انعكست على تكوين النص وعلى اختيار شفراته ووسائله .

لقد كتبت « صح النوم » في مرحلة النجاح الناصري في الخمسينيات ، وفي مرحلة الصعود الجماهيري لعبد الناصر في مصر والدول العربية ؛ في مرحلة كان فيها إفلاس الممارسات السابقة يثور حوله شك . وفي مرحلة يحتكر فيها مجلس الثورة المصري العمل السياسي ، يفرض هذا الموقف قيوداً على وسائل التعبير النقدي وعلى مداه ، بالإضافة إلى القيود الموضوعية الناتجة عن قرب الحدث ، وعن الطبيعة البرجاءية المتغيرة للنظام الجديد .

وبدبى أن استيعاب القصة عقب نشرها قد خضع لهذه الشروط . كان من العسير في هذه المرحلة المبكرة ، وهي بالنسبة لجمهور القراء العام مرحلة توافق مع الثورة وترحب بها ، أن يستوعب القارئ الجانب النقدي للقصة بوضوح . . ثمة صعوبة تعوق هنا عملية التواصل ، وتعوق تلقى إشارات القصة كما أراد لها المؤلف أن تفهم ، أو كما أمل أن تفهم ، أو كما يجب أن تفهم . ولكن هذا لا ينفي استجابة البعض لمضمون القصة النقدي في هذه المرحلة أيضاً ، بحكم تناقضهم مع الثورة ، أو توجسهم من الممارسات القمعية ، ومن ثم لاستعدادهم لتلقى هذا النقد ، كما يشير المؤلف^(١) .

ويختلف موقف التواصل - مع القارئ المصري على الأقل - في الستينيات عنه في الخمسينيات ، فقد شحذ التطور حساسية القارئ . تراكت معالم الحلل والتناقض داخل النظام الجديد ، وخلقت الضغوط قنوات ومستويات مقنعة للتعبير عن الواقع الجارى ، وللتواصل بين الكاتب والقارئ (كما نرى على سبيل المثال في مؤلفات يوسف إدريس ونجيب محفوظ وغيرهما) .

تغيرت ظروف استيعاب قصة يحيى حقي في الستينيات ، ثم بصورة راديكالية في السبعينيات . ومع ذلك لم يستطع النقد استيعابها بصورة مناسبة ، لعوامل متعددة ؛ من بينها - كما أشرنا - جو المجازاة في الستينيات ، ثم الجور المضاد للتحويلات السابقة في السبعينيات .

وإذا كانت الرؤية الأدبية تحتل التخفى والتحاييل ، فوظيفة الناقد لا تحتل ذلك ؛ فعليه أن يستنطق العمل الأدبي مضمونه ، وأن يفسر إشاراته ، وأن يضعه موضع الجدل ، وأن يسهم هكذا في استيعابه . ولا يحتاج إلى بيان أن النقد قد عجز في الماضي عن ذلك .

« الأمس » وقرية « اليوم » (وقبل أن نغضى في الاقتباس نذكر القارئ مرة أخرى بأن قرية « الأمس » في « صح النوم » هي مصر قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ ، مصر بين القصر والاستعمار وكبار الملاك وحريق القاهرة ؛ وقرية « اليوم » هي مصر في الخمسينيات ، في مطلع الثورة) :

« قرية الأمس كانت مثل الدقيق الطازج ، تمد فيه اليد فتحس بحياة غنية كريمة ، فيها الدفء والندى معا ، وكأنها تصافح مخلوقاً له براعة البكر . . أما قرية « اليوم » فقد اختلفت . . بدل (الأستاذ) حال القرية من وإلى ، جاء بما رآه نهوضاً بقرية ، ولكن أى تغيير لا يقوم على التواصل الإنساني فهو عبث وضياح . . (ص ١٣٣ / ١٣٤) .

أى مضمون وراء كل هذا المجاز ؟ مقولة سهلة بسيطة : لقد أفسد عبد الناصر كل شيء . كل ما يللمسه الناقد من القصة هو ما تعبر عنه من ريبة أو تخوف تجاه « العهد الجديد » ، الذى أصبح الآن قديماً .

ويختلف فاروق عبد القادر عن سابقه ؛ فهو يبرز - في عرضه - الفقرات الحساسة في القصة ، ويشير إلى مستوياتها التعبيرية ، ويلخص مضمونها فيقول : « حين جاء قطار الثورة ارتفع البعض وهبط البعض الآخر ، ولكنه - وهذا ما يقوله الراوى عام ١٩٥٥ - قد أيقظ الناس من نومهم ، ورفع من فوق قلوبهم عبثاً ثقيلاً (ص ١٥٤) . وهذه الرؤية على صحتها لا تنطرق إلى قضية أهل الحان وما قصد إليه المؤلف على هذا المستوى التعبيري النقدي . لم يغيب هذا الجانب من « صح النوم » على الناقد ، ولكنه لم ير له أهمية ، لأنه يكتب تعليقه في عام ١٩٧٥ ، في مرحلة مناخها الغالب هو تحمیل ثورة عام ١٩٥٢ والحكم الناصري جميع الأوزار وجميع مصاعب الحاضر ، دون تمييز ودون مراجعة ؛ في مرحل ينظر فيها البعض إلى عهد عبد الناصر - ومنهم أعلام من الجهاز الناصري السابق - على أنه « الأمس » البغيض . مثل هذا المناخ المضاد للمناخ الذى نشأت فيه القصة قد يعوق أيضاً الاستيعاب النقدي المتكامل للعمل الأدبي .

ثمة إذن عوامل نصية داخلية (أى تدخل في تكوين النص) وأخرى خارجية ، قد حالت دون الاستيعاب المناسب أو المتكامل لقصة يحيى حقي « صح النوم » . وبدبى أن العوامل النصية الداخلية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالشروط السياسية الاجتماعية التى

الهوامش :

(١) طبع الكتاب مرة أخرى في عام ١٩٧٦ في إطار « مؤلفات يحيى حقي الكاملة » ، التى تصدرها الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة . وتشير أرقام الصفحات خلف الاقتباسات إلى هذه الطبعة .

(٢) يجد القارئ تفصيلاً هذه الآراء أيضاً في كتاب يحيى حقي « أنشودة للبساطة » ، ١٩٧٥ ، ص ٨٠/٧٩ .

(٣) يتضح ذلك من مقال المؤلف عن شاعر الهند المتصوف « ميرزا غالب » ، حيث يصف يحيى حقي شخصية غالب بالازدواج ؛ فهو يتقلب بين النقائص على الدوام ، بين نهمة الذى لا يعرف الحدود للحياة ، ويأسه منها ، وتشوقه إلى الخلاص والقبر والفناء :

إن « غالب دفع بعواطفه إلى أقصى مدى تستطيعه الطاقة البشرية . . .

بيروت ١٩٥٥) . وتدور هذه المقالات حول ما سماه « بمحنة الأدب » وموقف جيل الرواد من دعاة الجديد والالتزام . ويفتح طه حسين مقاله « من مشكلات أدبنا الحديث » (الجمهورية ١١/١٢/٥٣) فيقول :

« الأدباء قلقون مافي ذلك شك ، لا يكاد أحدهم يلقي صاحبه حتى يتحدث إليه بما يجد في نفسه من هذا الإشفاق الذي كان غامضاً أول الأمر ، ثم أخذ يظهر شيئاً فشيئاً حتى أصبح واضحاً كل الوضوح ، وانتهى بأصحابه إلى شيء من التشاؤم ، كان العهد قد بعد به حيناً من الدهر . . . » (خصام ونقد ، ط ٢ ، ١٩٦٠ ص ٢٢) .

وفي معرض رده على الكتاب والنقاد الشبان يقول :

« فمنهم من يرى أن الأدب عندنا قد ضعف وطمأنت لأنه قديم قد بعد عليه العهد ، ولأن أصحابه الذين يتجونه يعيشون في عصور جديدة بالقياس إليهم لم يألوها ، وهي لا تلائم طبائعهم ، فهم غرباء في هذه العصور ، قد طالت عليهم أعمارهم ، وأن لهم أن يمتوا أنفسهم قبل أن يدركهم الموت ، فيأخذوا أنفسهم بالصمت ، ويصدوها عن الإنتاج الذي لا يلائم البيئة الجديدة التي لا تألفهم ولا يألونها . ولا يقول هؤلاء الناس لأنفسهم إن هؤلاء الأدباء هم الذين أنشأوا البيئة الجديدة حين أحدثوا ما أحدثوا في الأدب من تطور واسع بعيد المدى . فهم ليسوا غرباء عن هذه البيئة . . . وإنما تعقدت أمور الحياة في هذه البلاد كما تعقدت في غيرها من أقطار الأرض . . . » (ص ٣٦) .
ولعل هذه السطور كافية لبيان هذا الجانب المهم من الخلفية التاريخية ، الذي نبعت منه أيضاً قصة يحيى حقي « صح النوم » .

(٩) حديث مع المؤلف يذكر فيه بعض ردود الأفعال عقب ظهور القصة .

حتى لنحسب أن المواطن المتناقضة حين تبلغ أقصى مدى ، تبلغ القمة ، تتعاقب في وثام ، كأنها تخلصت من عالم الأرض . . . » (أنشودة للبساطة ، ص ١٥٣/١٥٤) . وحين يقول يحيى حقي إنه لا يعرف شاعراً آخر تحقق له معه الالتحام الكامل مثل غالب ، ندرك على الأقل مدى الأبعاد الذاتية التي تعكسها ثنائية صاحب الحان وتوحده .

(٤) انظر « أنشودة للبساطة » ، ص ٣١ .

(٥) هذا هو مفهوم الفن عند العقاد والمازن وطه حسين وتوفيق الحكيم وعزيز أباظه وغيرهم .

(٦) يقول يحيى حقي في خطاب له (سبتمبر ١٩٧٩) إنه يطرح من خلال مقاله عن غالب قضية الشاعر أو الكاتب « في إطار ميتافيزيقي جدلي ، يتجاوز نطاق الصوفية الضيق البدائي » .

ويأتى هذا الخطاب مؤيداً للطابع الجدلي الذي تصادفه في نظرة يحيى حقي إلى الفن ، والذي يطبع الكثير من كتاباته .

(٧) انظر « أنشودة للبساطة » ، بخاصة ص ١٥٢ .

(٨) يذكر يحيى حقي هذه الخلفية التاريخية بوصفها مصدراً من مصادر الإلهام لقضية « صح النوم » (من سلسلة أحاديث مسجلة مع كاتب هذه الدراسة) .

تبدو أصداً هذا الشعور واضحة من مقالات طه حسين التي نشرها عامي ١٩٥٤/٥٣ في جريدة « الجمهورية » (وفيها بعد تحت عنوان « خصام ونقد »



مركز تحقيق تكوير علوم إسلامي

الزمن الآخر: الحلم وانصهار الأساطير

شاكراً عبد الحميد

« كن حلماً إذا أردت أن تكون الأبد : فالحلم هو،
وحده ، الأبدى . أما المنطق فعدم وخلاء . الحلم
هو ذلك الزمن الآخر الذى يختلف عن الزمن
الذى يجرى ويمضى وينتهى . »
(أدونيس ، زمن الشعر)



إن الأساطير المتصهرة والأحلام المجنحة والطقوس المضادة ، دورات الحياة والموت ومحاولات الخروج من الدورات بالتوق إلى الاكتمال ، صراع الوجود والعدم ، النفي والإثبات ، الحضور والغياب ، الرغبة في التفوق وللجأوة والتواصل والاتصال الأكمل ، كلها قد فرضت نفسها على شكل الأداء الفني في « الزمن الآخر » . إن شكل الأداء الفني في هذه الرواية يتميز بتداخل مستويات النص واختلاطها ، وقلب المؤلف ، والانتقالات السريعة المفاجئة والمباغتة ، وكسر التسلسل وضرب الرتبة وتوهج الإيقاع ، وكلها خصائص عالم هذه الرواية أيضاً . وهى نص مفتوح على الأنواع الأدبية والفنية الأخرى . كل ما سبق، وغيره ، هو ما يعطى لهذا النص طابعه الخاص المتميز .

التاريخ والذاكرة الجمعية كثيراً في الفكر الأسطوري حيث يتداخل الزمان ولا تطرح مشكلة صحة الأحداث أو صدقها^(١) . والأسطورة ليست مجرد قصة خرافية ، إن لها أساساً في الحقيقة ؛ فهي تشير إلى حقيقة معينة ، وإن كانت هذه الحقيقة ليست طبيعية ولا تاريخية ؛ إنها حقيقة طقوسية^(٢) . فالأسطورة إذن ليست مرادفة للخيال أو الكذب ، كما أنها ليست مقابلة للواقع ؛ فكما قرر برنر Bruner فإن قوة الأسطورة تتمثل في أنها تعيش على الخط الفاصل بين الخيال الجامع والحقيقة الواقعة^(٣) . فالأسطورة بالنسبة لمعتنقيها واقع وحقيقة لا يتطرق إليها الشك . وهى أيضاً اعتقاد جماعى تكونه تجربة الإنسان مع الطبيعة والكون^(٤) . الأسطورة إذن عمل رمزى خيالى إنسانى ؛ فهي نتاج المخيلة الإنسانية^(٥) ، تنبثق من موقف محدد لتؤسس شيئاً ؛ ولذلك فإن السؤال الجدير بالطرح ليس القائل « أهى حقيقة ؟ » بل « ما المقصود منها ؟ » . وحين يتصدى جوزيف كامبل J. Campbell لتحديد وظائف الأسطورة فإنه يؤكد اقتناعه بأن للأسطورة أربع

انصهار الأساطير :

الأسطورة تشير دائماً كما يقول كلود ليفى شتراوس إلى وقائع يُزعم بأنها حدثت منذ زمن بعيد ، ولكن ما يعطى الأسطورة قيمتها الإجرائية هو أن النمط الخاص الذى تصفه يكون غير ذى زمن محدد ؛ إنها تفسر الحاضر والماضى وكذلك المستقبل^(٦) . ويعرف روز الأسطورة بأنها محاولة متبصرة وخيالية ، لتفسير الظواهر الحقيقية أو المفترضة ، التى تثير فضول واضع الأسطورة ، أو هى مسعى لبلوغ الإحساس بالإشباع بإزاء الحيرة القلقة فى مواجهة أمثال تلك الظواهر^(٧) . وجوهر الأسطورة يكمن فى تلك اللغة « السرية » ؛ أى ذلك التصور الخاص للوجود^(٨) . وعلاقة الأسطورة بالتاريخ علاقة وثيقة ، لأن كل أسطورة كما يؤكد ليفى شتراوس تروى تاريخاً^(٩) . كذلك يحاول بعض الباحثين فى علم الأساطير توضيح علاقة التاريخ بالأسطورة من خلال القول بأن الأسطورة هى التاريخ الذى لا نصدقه ، وأن التاريخ هو الأسطورة التى نصدقها^(١٠) . ويختلط

وظائف أساسية هي :

١ - التوفيق ، أو حل الصراع بين الوعي والشروط السابقة على وجوده الخاص ، بخاصة المتعلقة منها بالنواحي الغريزية والفطرية والمخاوف والاندفاعات وعمليات الشعور بالذنب والأسف التي يعانيها الإنسان بكثرة في الحياة .

٢ - تشكيل صورة للعالم وصياغتها ، صورة كونية ، من خلالها وداخل نطاقها تنتظم الأشياء المتعلقة بالزمن والحياة كلها .

٣ - التصديق على نظام اجتماعي معين والمحافظة عليه ؛ إنها تؤكد السلطة العالية لرموز المجتمع الأخلاقية بوصفها تكوينات تقع فيها وراء النقد ، أو التصحيح الذاتي .

٤ - الوظيفة الأولى للأسطورة هي وظيفة سحرية أو ميتافيزيقية ، والثانية توصف بأنها كونية ، والثالثة اجتماعية . أما الوظيفة الرابعة ، والتي تكمن جذورها في الأنواع السابقة ، فهي الوظيفة السيكولوجية للأسطورة ؛ أي كيفية تشكيل الأفراد وتركيبهم الخاص من حيث المثل والأهداف الخاصة التي يحملونها منذ الطفولة حتى الموت ، وخلال مجرى الحياة^(١) . ويعتقد كامبل أن الأنظمة الكونية والاجتماعية قد تغيرت كثيرا عبر التاريخ ، أما الجوانب السيكولوجية فيعتقد أن لها بعض الجذور البيولوجية المتأصلة الموروثة المستمرة منذ آلاف السنين ؛ وفي هذه النقطة يصبح كامبل شديد الصلة بأفكار كارل جوستاف يونج ، بخاصة ما يتعلق منها باللاشعور الجمعي والأنماط الأولية .

الأقوال السابقة وغيرها تؤكد أن الأسطورة تشير إلى وقائع قد حدثت في الماضي لكنها ما زالت مستمرة في الحاضر ، وأنها يمكن أن تستمر في المستقبل . وهذه الوقائع تقع في المنطقة الواقعة بين الخيال والواقع ، بين الحلم والحقيقة ؛ وأن هذه الوقائع ذات طبيعة طقسية ، وأنها بالنسبة لمعتنقيها حقيقة وواقع لا يتطرق إليهما الشك ، وأن من وظائفها الأساسية المحافظة على وضع قائم ، أو الإيهام بحقيقته أو واقعيته ؛ وكذلك حل الصراعات والمشكلات ، وإيجاد نسق خاص لتفسير الكون والحياة . والطريقة التي ينشط بها هذا العقل الأسطوري تتسم غالبا بالكلية ؛ فالتفسيرات الكلية هي جوهر هذا العقل كما يقول شتراوس ، أما التفسيرات العلمية التحليلية التعليلية الذرية ، فغالبا ما تكون بعيدة عن تناول هذا العقل ، وليست بذات شأن يذكر بالنسبة له^(٢) .

والآن كيف صاغ إدوار الخراط أسطوره الخاصة ؟ ابتداء ، نحن لا نخلط بين الأسطورة كمنتج أفرزه العقل البدائي ، أو في مجتمعات ما قبل الكتابة ، وفقا لتحديدات شتراوس ، والعمل الإبداعي الذي يستلهم الأسطورة ، ويستبطن أعماقها ، ويستفيد من حركتها وقوانينها في تطوير أشكال أدبية شديدة الخصوبة والثراء . ولكن نمة مناطق مشتركة بين المنتج الأسطوري في مجتمعات ما قبل الكتابة ، والمنتج الإبداعي الذي يستلهم طبيعة الأسطورة وشكلها الخاص . ولعل أهم مناطق الاشتراك هذه : (١) التأكيد على معتقدات معينة ؛ عقائد معينة يتمسك بها البدائي ، وتمسك بها شخصيات العمل الأدبي - إن لم يكن كاتبها أيضا ؛ كذلك (٢) التأكيد على تداخل الحدود وامتزاجها بين الواقع والحلم ؛ بل على عدم وجود هذه الحدود على الإطلاق ؛ كذلك (٣) طبيعة اللغة الخاصة ، اللغة

السحرية ، اللغة الرقبة ، اللغة التي تقع في مستوى يكمن وراء مستويات اللغة العادية . هذا مع التأكيد أيضا ، وفي الوقت نفسه ، على أن مادة الأسطورة لا تكمن أساسا في أسلوبها أو موسيقاها الأصلية أو تركيبها الخاص ، ولكن في القصة التي تُحكى لنا من خلالها^(٣) . ولعل هذا أيضا أحد مظاهر الاختلاف الرئيسية ومصادره بين الأسطورة والعمل الأدبي الأسطوري ؛ ذلك الذي يعطى اهتماما خاصا وكبيرا لعملية التكوين اللغوي وصياغة المكونات ، في حين لا تكون اللغة هي الأساس في الأسطورة بل الحكاية .

ومن الجوانب الأخرى ذات الاهتمام المشترك بين الأسطورة والمنتج الأدبي الأسطوري التأكيد على حركة الوعي الجمعي وتأثيره . وهذه النقطة ذات اتصال وثيق بمسألة العقيدة التي سبق الإشارة إليها . وأخيرا اتساع أفق الزمن ورحابته المرجعية ، حيث يكون الزمن في الأسطورة - وكذلك المنتج الأدبي الأسطوري - شديدا الانفتاح ، ومنظوره الخاص بلا حدود ؛ لا ماضى ولا حاضر ولا مستقبل ، زمن واحد متصل ؛ زمان يقع فيها وراء الزمان الكرونولوجي الخطي . ومن خلال هذه النقاط وغيرها ، ومن خلال الفهم العميق لها والتعامل الأعمق معها ، اكتسبت رواية « الزمن الآخر » أهميتها الكبيرة وخصوبتها المتفجرة . ويمكننا أن نلمح داخل أفق هذه الرواية تفاعلا خصبا بين نسقين من الأساطير - على الأقل - لا انفصام بينهما :

١ - النسق المثير (المستدعى) .

٢ - النسق الاستجابة (المتصور - المتخيل) .

وهما معا يخلقان النسق المعيش .

النسق المثير هو النسق المستدعى من الأساطير القديمة ؛ فالرواية منجم وآخر مزدحم بأساطير الخصب والنماء والتجدد في مصر القديمة بصفة خاصة ، ثم أساطير بلاد ما بين النهرين ؛ والأساطير الهندية والشرقية القديمة ، وأساطير الإغريق والرومان ، وغير ذلك من الأساطير والديانات وحكايات الأقدمين بصفة عامة .

أما النسق - الاستجابة ، فهو ذلك النسق الأسطوري الخاص الذي يشتمل على جماع معتقدات وأحلام وأفكار وانفعالات ومخاوف ومقاصد وطموحات وصراعات وإحباطات وإشباعات وتخيلات وتهويمات وشطحات ميخائيل ؛ بطل الرواية ، إذ يقدم عقيدته الخاصة تجاه الكون والحياة ؛ عقيدته الخاصة التي تتعلق أكثر بما يراه جوهريا وحقيقيا أكثر من غيره في الحياة ؛ بما يراه ضروريا وواجبا ومطلوبا ولا مندوحة عنه . وفيما بين ذلك النسق المثير المستدعى المستحضر المسترجع المتذكر ، وذلك النسق المتصور المبتدع المخلوق المبتكر يتكون النسق الخاص الثالث الذي يسمى بالنسق الجامع ، أو النسق البوتقة الذي هو نسيج هذا العمل الروائي المتميز ؛ ففيما بين المستدعى والخاص ، المسترجع بطريقة خاصة والتجربة الحياتية الخاصة ؛ فيما بين زمن الحكاية وزمن الكتابة - إذا استخدمنا مصطلحات تودوروف - ومن خلالها - معا - يتكون هذا النسق الأسطوري الخاص من الكتابة . هذا مع التأكيد على أن هذا الفصل بين النسقين هو فصل تعسفي من أجل الدراسة فقط لا غير ؛ فالحدود بينهما ليست بهذه البساطة ، بل إنها غير موجودة بهذا الحسم ، وربما لم تكن موجودة على الإطلاق . كما أن النسق المثير قد يكون نسقا استجابيا في بعض الظروف بل في أغلب الظروف ، بمعنى أن استجابة ميخائيل الخاصة ؛

بوباتيس الشرقية التي تُسَدَّى إليك العبادة ، مرة بعد مرة ، طول الليل والنهار ، من المشرق إلى المغرب ، ومن مغرب الشمس إلى تفتُّر الفجر الندي . لكن الليل ساحتك ، تقودين مواكب السفن المرحّة تحت أنوار الشموع وقناديل الزيت ومشاعل الحب على طوفان النيل ، مع صنّاجات الترانيم ، جسدك يتلوى في عربدات أعيادنا (ص ١٨٨) .

إن المشهد يشير بشكل واضح إلى الرموز والاحتفالات المصرية القديمة الممثلة في القطة المقدسة بست والثعبان أبيب ، وإلى إيزيس التي تم توحيدها في حالات كثيرة مع القطة المقدسة . إيزيس هي أم حور أو حورس الصقر عين القمر المنقذ المخلص المنتظر ، وهي سوسنة مصر الزنبقة اللوتس زهرة الضوء . وهي سخمت اللبوة الشرسة المدافعة عن عرينها وصغارها بل وزوجها أيضا ، وهي حتحور المرأة البقرة المقدسة ربة السماء المتوحدة مع إيزيس ممحضة حورس وفرعون وراعية الحب^(١٦) . لكن الشيء الأكثر أهمية هو استشارة هذه الرموز والاحتفالات والطقوس من داخل خبرة ميخائيل الخاصة ، استشارتها بحيث تصبح رموزه الخاصة وعقيدته ، وتصير رامة هي إيزيس وتصير كل رموز الأسطورة القديمة هي رموز حياته الحاضرة . وتتداخل الأزمنة القديمة والحديثة في زمن واحد بلا مراحل أو حدود في عقل ميخائيل ، كذلك تتداخل الأماكن القديمة وما كان يحدث فيها مع القاهرة الحديثة ، وما يحدث فيها في مكان واحد بلا مراحل أو حدود ، الخصب المطلوب هو نفس الخصب ؛ والإهدار الحادث هو نفس الإهدار ، والرموز الخالدة هي نفس الرموز ، إن رامة بالنسبة لميخائيل ما زالت هي كما كان يناديا في « رامة والتنين » : ما زلت أناديك رامة ... أنبيا ... ما ندالا ... امرأتى ... مينائى ... مغارق ... كيمى ... منامى ... يامنت الرؤوم ... يامؤوت زوجة آمون ... يامنت مرأتى ... كرامتى ... مريم المعلّوة بالنعمة ... ديمتير المدفونة يحطر قمها المبلول بالمُن والرحمة ... رحما المنهوم إلى المنى والمحكوم عليه بمسار الموت ومبهاج الاحتدام ... يأم الصقر أم الصبر ... أم الياسمين الذهبية المهترزة على المياه ... رامة^(١٧) .

إن رامة في « الزمن الآخر » ما زالت ، حتى إن لم ترد هذه الأساء بشكل حرفي ، هي الأنبيا (المرأة داخل الرجل عند يونج) ، وهي المندالا (الدائرة رمز الاكتمال في ديانات الهند والصين القديمة) ، وهي المرأة الميناء المغارة الحماية الاحتواء اللجوء اللوذ الكرامة مكان الهدوء والاستكانة والامتلاء بالحياة ، وهي ماعت إلهة العدل والصدق والحقيقة في مصر القديمة ، وهي ديمتير أم برسيقوى ملكة هاديس ربة البقول والفاكهة والبذر والحصد بل الزراعة بعامه ، الباحثة عن ابنتها في هاديس العالم السفلي في الأساطير اليونانية والرومانية القديمة^(١٨) . رامة هي أيضا أم حورس أم الصقر إيزيس ، هي أيضا الأمازونة ، المرأة المحاربة في الأسطورة اليونانية ، هي نانا إلهة القمر في مدينة أور في الأساطير الأكادية ، وهي العزى عند طوى في الجزيرة العربية قبل الإسلام^(١٩) ، التي هي عشتار عند البابليين ، إلهة الربيع والحب وحبيبة مردوخ ، أو بعل إله الأرض والإنسان في بابل ، وتجمة الصباح في عصر حمورابي ، أفروديت عند الإغريق ، عشتار التي خبأت أدونيس^(٢٠) (بعل) في طفولته في الصندوق الذي أودعته برسيقوى ، بطله أسطورة البابليين رمز الخصب والحب والجمال ، أم الإله وأم بني

حالاته الخاصة ؛ رؤاه الخاصة ؛ همومه وإحباطاته الخاصة ، قد تكون هي المثير الذي ينه استجابة ما أسطورية كامنة في أعماقه ، وأعتقد أن هذا هو الأمر الأقرب إلى الدقة في الرواية ؛ فالأزمات والأحلام والطموحات والإحباطات تعمل بوصفها مثيرات ومنبهات لمخزون ضخيم من الأساطير يضح به قلب ميخائيل وينير عقله وتتطلع إليه روحه . ومن ثم فأعتقد أن التقسيم أو التصنيف الأفضل - أو البديل - لمادة العمل هو تصنيفها إلى مادة تراثية أسطورية مستدعاة (مستوى الذاكرة) ، ومادة تراثية أسطورية معيشة (مستوى العقيدة) ، ثم وبشكل خاص - مادة إبداعية تصورية حلمية (مستوى الخيال البصري الإبداعي) ؛ أى أن المكونات الأساسية لرواية « الزمن الآخر » بشكل عام هي :

١ - ذاكرة جمعية أسطورية + ٢ (ذاكرة فردية خاصة + عقيدة خاصة) + ٣ (أحلام + خيال بصري إبداعي) = إبداع الرواية .

الذاكرة الجمعية الأسطورية (أفق التذكر البعيد) :

في مشاهد كثيرة في « الزمن الآخر » تكون « رامة » ، هذه الأنثى الخالدة ، الوسيط المثير الموجع لتفتح الأساطير ؛ الأسطورة المركزية التي تنفجر في عقل ميخائيل ووجدانه ، والمداخل لأسطورة إيزيس وأوزيريس التي يحيط بها - كأساطير مساعدة - عدد من أساطير الخصوبة ورموزها في العالم القديم .

وفي الرواية تحضر بشكل جاثم الأساطير الشمسية والأساطير القمرية في العالم القديم . لكن الأساطير القمرية تكون لها السيادة ؛ رامة هي رمز للقمر المنير في الظلام ، وهي عين حورس التي فقدتها في صراعه مع ست ، ثم أعادها إليه الإله تحوت بعد انتصاره ، وهي كذلك عين ميخائيل التي ينظر من خلالها ، ويرى عبرها ذاته والعالم والكون ، وهي « باست » أو باستيت ، القطة المقدسة في مصر السفلى ، القطة البرية المدجّنة التي أعجب بها المصريون لقوتها ونشاطها ورشاقتها ، وارتبطت برع ، وقيل إنها كانت تدافع عنه ضد أبيب (التنين أو الثعبان الشهير في الأساطير المصرية)^(٢١) . ورامة هي حتحور أيضا ، أهم الإلهيات المصرية ، تلك التي تمتص في ذاتها شخصية كثير من الإلهيات الأخرى ، فهي إلهة السماء ، وهي سخمت اللبوة ، ثم هي تمتزج أيضا وإيزيس امتزاجا شديدا^(٢٢) . في مشهد جامع للأسطورة القديمة وطقوس الاحتفالات بها يستدعى ميخائيل المصاحبات الأسطورية لرامة ، بل يدخل هو أيضا في أعماق هذه الأسطورة : « بست ، قطتي الإلهية التي تقذفين بنفسك إلى نيران العشق ، مرة بعد مرة ، تلتعنين بالنعمى والنعموة ، وتفوحين بالتوابل الحارة المحرقة والمقابر المحيية ، فحيح شهوتك يقتل التنانين والثعابين ، بنت رع وامراته ، رع أبوك ، ابنك ، رجلك ، زوجك وعشيقك الذي تنتظرين ، تدفعين عنه تلويات الثعبان أبيب الشرير الحراشيف . يا أم حور أم الصقر ، يا سوسنة تحمين الأرضين ، أنت التي تشخصين القمر المضيء على جلد السماء في قلبي ، لك رأس سخمت اللبوة التي تفيض بالدفء على عيني ، تتصيين بالإخصاب المهدور على رمل القاهرة ، على سيف بحر خفي بل غير موجود ، تأخذين إليك وجه حتحور وترقصين حولي في آخر العمر ، وموسيقى البهجة التي لا توصف تملأ ما كنت أظنه صحرائي فإذا هي ترف موفقة بأفنان الشجرة الوراقاة الأفياء ، يا إلهة

الجازمة هي نعم ، والشكل الأسطوري الخاص هو شكل بين الشاروبيم أو الكاروبيم ، تلك المخلوقات المقدسة التي وصفها حزقيال وأشعيا وداود ويوحنا . « أشعيا النبي رأى مجدهم ونطق بكرامتهم ، وحزقيال النبي نطق بكرامتهم ، وداود العظيم في الأنبياء ، أب الأنبياء ، أب المسيح بالجسد ، رأى كرامة هؤلاء الروحانيين ونطق بمجدهم قائلا في المزمور « طأطأ السموات ونزل وضباب تحت رجله ، ركب على كروب وطار وهف على أجنحة الريح » (٢٥) .

يقول ميخائيل في « الزمن الآخر » : وجلست على عرش ساقيك الذهبيتين الذي تحيط به النيران والشاروبيم ، والتفت بي ذراعاك المورقتان المثقلتان بالنمر ، وسقطت فلم يقمى أحد الشاروبيم ، انخذلوا جميعا بأجنتهم الهشة أمام سطوة الملاك الشرير ، (ص ٦٨) . وفي « أشعيا » تأتي دائما النيران مرتبطة بالصاروفيم : « طار إلى واحد من الصاروفيم ، ويده جمر . ولما مست الجمر فم أشعيا ، جاءت الكلمات المعزية التالية « انتزع إثمك ، وكفر عن خطيتك » (٢٦) . وفي « الزمن الآخر » : « وكان يراه على الجبل ، عن كتب جدا ، أساريه ناعمة تحت عينيه الغائرتين يشب نازلا من صخرة إلى صخرة وفأسه في يده ، ودخان قربانه المرفوض ما زال يصعد من شقوق المغارات والخلوات ، الدم على يديه ، سرب الشاروبيم والصاروفيم يرفرف كأنه يطرده بحفيف جارح مصمم ، وعيونهم لامعة كالخرز ، وكانت حوالبه بناته ، لا عداد لهن ، أجسامهن الملساء المدورة الحنيات قوية ، يتلوين من الشهوة تحت وطأة عشق الأجنحة ، أبيحت تحت هجمة الأجنحة كل حرمان أجسادهن ، صرخات الديسكو المبحوحة تلتصق كالحيات بالأنداء المبذولة وسفوح البطون » (ص ٦٩) . فمن خلال هذه الذاكرة المختلطة من ذاكرة تراثية وذاكرة شخصية ، من ذاكرة الماضي وذاكرة الحاضر التي هي ذاكرة الرؤية ، تأتي أسراب الشاروبيم والصاروفيم التي هي في الرواية مرتبطة في أغلب الأحيان بالإحباط والرفض والفشل والسقوط والخذلان ؛ هذه الكائنات الأسطورية هي المماثلة للأسد رمز الحيوان الكامل في آشور القديمة ، وهي حيوانات الرؤية لدى حزقيال وأشعيا ويوحنا ، وقد ارتبطت منذ عهد آباء الكنيسة الأولين ، بالناحية التي يظهر فيها المسيح في كل من الانجيل الأربعة . وتقيم هذه الحيوانات في قدس الأقداس ولكل واحد من الكاروبيم وجه إنسان وتستخدم أجنتها للعبادة ، لكل كروب الأوجه الأربعة معا على التوالي : وجه إنسان ، علامة على الفطنة ؛ ووجد أسد ، رمزا إلى المهابة والقدرة ؛ ووجه ثور ، كناية عن الخدمة بصبر واحتمال ؛ ووجه نسر ، رمزا إلى السرعة في تنفيذ القضاء والتميز الحاد من بعد . وهي رؤوس طبقات الخليقة الأربعة : مملكة البشر ، ومملكة الوحوش ، ومملكة قطعان الحقول ، ومملكة الطيور (٢٧) . إن الشاروبيم والصاروفيم في العقيدة المسيحية هي كائنات نورانية غير منظورة وغير جسدية تحمل عرش الرب ، لكنها في الرواية تعجز عن حل ميخائيل حين يسقط .

وقد ارتبطت هذه الكائنات في تفسيرات بعض الباحثين بأبى المول - السفنكس - المكون من وجه عذراء وجسد أسد مجنح ، وقد عده يونج تمثيلا شكليا مشابها لنمط الأم الأولى أو الأم المفرعة

البشر ، التي تطورت من صفات أرضية إلى صفات سماوية حتى صارت الزهرة عند الإغريق . رامة هي كل ذلك ، وهي أيضا النورس والبجعة والحمامة والبقرة والشجرة المقدسة تحتور إله السماء ؛ البقرة التي أرضعت حورس فارتبط اسمه باسمها ومن ثم أصبحت رمزا للأمومة الخالدة ، وهي عابدة القمر القديمة ، تلك العبادة الخاصة عند بنات الالهة الثلاث يبدلن أنفسهن للبشر ، وقد استفاض جيمس فريزر في تتبع طقوسها . « رامة » اسم عبري يعنى المرتفعة أو السامية أو العظيمة ، وهي أيضا اسم لقرية صغيرة يحتقد بأنها « رام الله » الآن . ويتحدث أرميا عن « صوت سمع في الرامة ، نوح وبكاء مر ، راحيل تبكي على أولادها وتبكي أن تتعزى عن أولادها لأنهم ليسوا بموجودين » (٢٨) . بل إن اسم رامة هو اسم لأكثر من قرية وأكثر من مدينة ، وإن كان يغلب على كل هذه المدن والقرى أن تكون في مكان مرتفع بشكل واضح عن مستوى الأرض ، وتبلغ هذه الأماكن حوالى ستة أماكن في العهد القديم (٢٩) . « رامة » أيضا اسم بالعربية مشتق من فعل رام الشيء أى طلبه أو أراده ، وهي في « الزمن الآخر » : « أمازونة القاهرة الغريبة ، شقيقة المحارب في خضم طواحين الهواء ، بدرعه القديمة التي لا تصد شيئا . فروسية الإعطاء الجسدى بريئة وأولية ، تعود . وتعود طاهرة من كل لوثة . . ليست من هذه الأيام . تتجاوز كل الأيام » (ص ٦٩) . رامة لا تتجاوز الأيام والأزمنة فقط ، بل تتجاوز المواقع والأمكنة أيضا ؛ فالأمازونات المحاربات الإغريقيات القديمات يمثلن الآن في رامة في مصر ، و« دولسينيا » ، حبيبة دون كيشوت في رائعة سرفانتس في إسبانيا منذ عدة قرون ، هي نفسها حبيبة ميخائيل الطاهرة الخالدة . رامة هي أيضا « كيمي » الاسم القديم لمصر ، الأرض السوداء التي كانت صاحبة بالطمي وزاخرة بالمعرفة وممتلئة بالنعمة والخير والحب . وتوصف رامة في الرواية كثيرا بأنها الحمامة ، إشارة إلى الطائر الذي تحولت إليه إيزيس أثناء بحثها عن أوزيريس ، تلك التي اقتربت من سيدها المتوفى ثم احتضنته و« أسدلت عليه بريشها فيشا وبجناحيها نسيما » (٣٠) . وفي هيرابوليس السورية كانت الحمامة تقدم لأفروديت حبيبة أدونيس (أوعشتار) ، وكان يحرم على الناس لمسها (٣١) . وتوصف أيضا بأنها « النورس الجارحة الجريحة ذات الجناحين الكبيرين تطير إلى داخل غرفته المظلة على الصحراء وتنقض عليه ، ضارعة ، قادمة من البحر البعيد » (ص ١٢٩) ، وتوصف كذلك بأنها « البجعة القمرية المستديرة البطن البيضاء إيزيس الفاتحة فاها بقرة القمر المقدسة » (ص ١٧٤) . إن رامة توصف دائما بأوصاف الطيور بخاصة ما يتعلق منها بالجناحين . ففي الفقرة الأولى من الرواية : « كانت رامة تقف بالباب ، في الدفء المخامر ندية ، نضرة ، ثقيلة بجناحين كبيرين مطويين إلى جانبها ، تنظر إليه بابتسامة خفيفة من العتاب والمودة ، والضوء من خلف وجهها يجعل وجنتيها تسطعان بوهج ناعم » (ص ٧) . لكن خصائص الطيور ليست هي كل رامة بل أحد جوانبها فقط ؛ رامة ، توصف في الرواية كثيرا بأوصاف الطيور ورموزها (بخاصة طيور النورس والبجعة والحمام) ، وبخصائص الحيوانات ورموزها (خاصة البقرة - اللبؤة - القطرة) ، وبخصائص الإنسان ورموزه (فهي أساساً امرأة خاصة جامع متفجرة) ، هل يذكرنا ذلك الجمع بين هذه الخصائص بشيء ؟ هل تعود بنا إلى شكل ما أسطوري خاص بعينه ؟ الإجابة

أو المفترسة ، الأم الجافية في مقابل الأم الحنون ؛ وهي الصورة الكلية للنمط الأولى للأم . وتدل هذه النظرة لديه على أنه برغم أن المرء يرغب أو يحتاج إلى الدخول إلى اللاشعور من أجل أن يحل صراعاته الداخلية ، فإنه يكون في الوقت نفسه خائفا مما قد يواجهه هناك من أهوال . وهيرا ، ملكة السماء التي كانت في الأصل ربة القمر ، زوجة زيوس وأخته ، هي التي أرسلت السفنكس إلى طيبة (وطيبة كانت مدينة غريمتها سميلي ابنه كاداموس مؤسس طيبة) ، وقد كان أبو الهول أحد الوحوش الذين أنجبته Echidna ، تلك الأنثى الوحش الهائلة التي نصفها الأعلى نصف فتاة جميلة ونصفها الأسفل حية متوحشة . ويذهب يونج إلى أن هذا التركيب المزدوج يتفق مع النمط الأولى للأم ، فأعلى يوجد الجزء الإنساني الجميل الجذاب ، وأسفل يوجد الجانب الحيواني المرعب ، الذي يتحول إلى حيوان مخيف من خلال عملية الزنا بالمحارم . وإخيدنا هي أم الكل - الأم الأرض ، جايا التي تدرك مع تارتاروس التمثيل الشخصي للعالم الأرضي . وهي الأم الخاصة بكل الآلام ومظاهر الرعب : خيرا وسيليا والتنين ويسربروس وأسد نيميا في اليونان والنسر الذي افترس كبد بروميثوس ، وهي كذلك التي منحت الحياة لعدد آخر من التنانين ، وأحد أبنائها كان أورثروس الكلب الخاص بالوحش جيرون الذي ذبحه هرقل بواسطة هذا الكلب ؛ ومن خلال عملية زنا بالمحارم أنجبت إخيدنا أبا الهول (٢٨) .

برغم كل ما سبق يُعتقد أن هناك صلة ما بين الشاروبيم والصاروفيم والتصور الخاص بشكل أبي الهول من ناحية ، وفكرة الأم الخالدة التي يخرج منها البشر كما عبر عنها الكاتب في الرواية بأشكال عدة لكنها واحدة من ناحية أخرى . لكن تصور الشاروبيم الذي يضم في جسد واحد الإنسان والحيوان البري المتوحش (البقرة والأسد) ، والحيوان البقي المستأنس (البقرة) ، والحيوان الذي كان متوحشا وصار مستأنسا (القطعة) ، ثم الطائر المحلق (النسر - رفيق الشمس - الصقر - حورس) يبدو أكثر اقترابا من طبيعة رامة في الرواية ، التي هي الأم والحبيبة ، البقرة المقدسة والقطعة المتوحشة ، المستأنسة والبرية ، المقيمة والمغادرة أبدا ، التي تماثل فعل الطيران في البعد والقرب ، الحضور والغياب ، الوداعة والتوحش . هذا التصور السابق يرتبط بطريقة أو بأخرى بذلك الكائن الأسطوري الخاص الذي يجثم على أنفاس الأحداث في « رامة والتنين » وكذلك في « الزمن الآخر » : التنين ، المطلق ، المستحيل ، الشر ، طبيعة الإنسان وطبيعة الحياة المزدوجة التي أفرزت تنينا شريرا أو تنينا خيرا ، كما عبرت عنها رامة في أحد مشاهد الرواية (٢٩) ، التنين الذي يظن ميخائيل دائما أنه قتله لكنه يعود من جديد : « وقد قتلنا التنين معا بأيدينا العارية المتشابكة في عناق لا ينفصم ، رفرقة أجنحة العنقاء تنزل من السماء بنفع من البهجة ، ورؤوسنا تغوص في السوسن الطافي على صفحة مياه الأردن متتابعة الرقعة ، موجهها متصاعد الإيقاع مع الفرع حتى تضرب مع قاع مياه وضوء شاسعة الأفق ، بين أكمام شاهقة من أضغاث ورق الورد الأحمر الطرقي المهروس تنهاوى بعضها على بعض .

« سأعرف أن أسنان التنين المنزرعة سوف تنبت من جديد بألف تنين ، وأن النواة التي نصطلي بالحرارة ما زالت مطوية في أسدافها الخضراء الكثيفة الغضارة ، بعيدة المنال » (ص ٧٥) .

في هذا المشهد تبرز الحالة والحالة المضادة ، التحقق والسقوط ، الامتلاء والفراغ ، الامتلاك والخواء ، الحلم وفشل الحلم ، اليقين بقتل التنين ثم العنقاء بوصفها رمزا للاستحالة ، الفرع الرقراق الشاهق الذي يضج بالموسيقى الكونية ثم أضغاث الأحلام المكتشفة ، الورد المهروس الأحمر ، شقائق النعمان ، جروح الحبيب ، دعاء أدونيس التي توحى بالتجدد والانبعاث والظهور مرة أخرى ، الذي يصبح في حالة ميخائيل ممثلا في تجدد أنياب التنين المنزوعة مرة أخرى في دورة أبدية دائمة تدور رحاها بين الممكن والمستحيل ، وتحيلنا بشكل حاد إلى أسطورة كاداموس الذي نزع أنياب التنين ثم زرعها بإرشاد أثينا فبرز في الحال رجال مسلحون تطاخوا فيها بينهم حتى قتلوا جميعا ماعدا خمسة منهم ساعدوا كاداموس في بناء كاداميا Cadimia قلعة طيبة الحصينة الحديثة (٣٠) . وقد كان فرويد ينظر إلى التنين في الأساطير القديمة على أنه يرمز للأنثى في نطاق تصويره لعقدة أوديب (٣١) ، فهل يمكن عد محاولة ميخائيل الدائمة لقتل التنين (الأنثى) هي محاولة دائمة أيضا لامتلاك رامة (الأم) والامتلاء بها وحده ، وهل يمكن عد المثلث الجاثم الدائم الحاضر أبدا للتنين أمام ميخائيل تعبيرا عن ذلك الحاجز السيزيفي والتانتالوسي الذي يمنعه دائما من التحقق الكامل مع رامة ؛ ذلك الحاجز الذي يحاول ميخائيل دائما أن يعبره من خلال دورة الأحلام والتصورات والرؤى والذكريات والتخيلات الحاضرة دائما ؟ يقول ميخائيل : « الرأس الفخور ، الذي يقتر أحشاء الأرض باندفاعه الجموح ويحنان لا حد له ، يغتدى بشمار الآلهة ، ترقص حوله تسع رامات هن في دورة تشرتب إلى ذروة التصوع اللالاء ، ديونيزيوس ميثراس الشمس التمل يروح أورفي ، أثب إليه في طفولتي ، عبر استحالة البشر العميقة في سرايوم كوم الشقافة ، فأصل ، لكن أجده يقوم حرسا لا تغمض عيناه على بوابة التنين الشاغرة بحراشفه وذيله الذي ضربته قاتلة ، ويخلق كالنسر بين عناقيد النجوم المتسطرة حلماتها الداكنة تنز بالمتمعة ، ويرقص مع البهجة القمرية المستديرة البطن البيضاء إيزيس الفاتحة فاها ، بقرة القمر المقدسة » (ص ١٧٤) .

دورة حياة ميخائيل بين الحياة والموت ، والميلاد والاختفاء ، والتجلى والخفاء ، تظهرها الأساطير التي يستدعيها ممثلة في أساطير إيزيس وأوزوريس ؛ ذهاب أوزيريس إلى العالم الخفي ، العالم الأرضي ، عالم الظلام ، وذهاب أورفيوس إلى العالم الأرضي وهبوطه إلى العالم السفلي بحثا عن حبيبته وزوجته « يوروديكي » ؛ اختفاء ديونيسيوس وظهوره مرة أخرى وهو إله الخمر وإخصاب الطبيعة ممثلة في الكروم ، الإله المتصل بربات الغناء وعرائس الجمال وأفروديت وديميترا وأريادن حبيبته الخالدة ؛ نزل أيضا إلى العالم السفلي يبحث عن أمه ؛ وعبد في بلاد الإغريق وفي مصر وسوريا والهند وإن اختلفت تسمياته ؛ كذلك رحلة لوهنجرن الخاصة التي قادته فيها البهجة إلى حبيبته إلزا ، تلك البهجة « الموتيفة » الخاصة ، الحيوان المساعد ، العين الحارس لميخائيل ؛ التي توجد في أسطورة لوهنجرن وفي غيرها من الأساطير الخاصة بميلاد البطل التي اهتم أوتوراك بتحليلها (٣٢) . ميخائيل أيضا دخل إلى قدس أقداش وانهار عليه المعبد وعرف كثيرا من الأسرار ؛ يونس أو يونان دخل إلى بطن الحوت حيث عرف كما يقول بارسيلوس كنوز الأسرار . يمتزج ذلك الماضي البعيد الأفق بماضى ميخائيل قريب الأفق نسبيا ؛ طفولته في كوم الشقافة وغيط

ومعتقداتهم الدينية ؛ إنه الثعبان أبو فيس عدورع في بعض النصوص المصرية ؛ الحية الضخمة التي تمثل العاصفة والظلام ، التي تحاول أن تعوق إله الشمس رع في رحلته اليومية المقدسة^(٣٤) ؛ وهو التنين تعامت الذي يقتله مردوخ في الأسطورة الأكادية ؛ وهو لوثان الذي يذبحه بعل في الميثولوجيا الكنعانية ؛ وهو إيلوبانكاس الذي يقتله الإله - العاصفة بمساعدة هوبابياس في الميثولوجيا الحيثية ، وهو التنين الذي يتفوه بكلمات عظيمة ضد الرب ، ويقهر الشعب اليهودي ، ويحاول تبديل أوقات السنة ، في سفر دانيال . ويظهر هذا التنين أيضاً في سفر يوحنا وأشعيا ، ويرتبط في التراث الديني المسيحي بمار جرجس ، وفي أغلب الأحيان يخرج هذا التنين من الماء^(٣٥) .

في الرواية كثير من الرموز والتميمات الأسطورية ، لو حاولنا تتبعها لما انتهينا ؛ وكلها نتاج انصهار الأساطير الفرعونية ، والإغريقية والرومانية ، وأساطير بلاد ما بين النهرين القديمة ، وأساطير سوريا والهند القديمة ، والمعتقدات الأسطورية في اليهودية والمسيحية وفي مصر الحديثة ؛ تواجهنا في الرواية رموز القمر وعبادة القمر ، بيت الشجرى اليمانية ؛ اسم البيت الذي تسكنه رامة ، المرتبط بالقمر ، المرتبط أيضاً بإيزيس . فقد كان نجم الشجرى هو نجمها الحارس ، كذلك نجد الشاروبيم والصاروفيم ؛ هتاف الهوسانا وصلاة البرمون الخاصة بتمجيد الله في المسيحية ؛ احتفالات عابدات القمر وعابدات باخوس في مصر وجزر كريت وأنطاكية واليونان وروما القديمة ؛ عشتار وعشتروت والعزى والأمازونات ؛ أفروديت وفينوس وإيزيس ورامة ؛ البجع والحمام والنوارس والصقور ؛ زهور السوسن ونبات الظل والصبار وشقائق النعمان ؛ بطليموس الثالث الذي يضبط المواقيت ويعيد الانظام إلى الزمن ومواقيت الفصول في مصر القديمة ؛ احتفالات المصريين القديمة وتقديم قرابين الأوز والسمك وسمك البلطي ؛ طائر الرخ ؛ طائر المستحيل يخلق دائماً ؛ الجعارين السبعة المقدسة تزحف دائماً وتتجدد دائماً ؛ طقوس العشق السرية التي طالما كانت تتم في ضوء القمر وفي ظل كوابيسه ؛ التنانين والتياتين وصراع النور مع الظلام ؛ البرودة مع الشمس ؛ الفينيقي في سوريا والفونيكس في مصر ؛ تلك الطيور البديعة الحمراء التي تحرق أنفسها كل خمسمائة عام وتخرج من بيضاتها ؛ طيور العنقاء أنثى المستحيل ؛ وتمثل النار والشمس والاحتراق عمليات مهمة في تجدها ؛ العازر الذي يقوم من بين الأموات ؛ وأوزيريس ؛ ميخائيل مثل الله وكبير الملائكة الذي يحب البشر ويغار عليهم ويهبه الله سلطاناً أن يحارب التنين عنهم ؛ الماء المقدس والنار المقدسة أوزيريس وديونيسوس وأرفيوس ؛ زاجريوس الاسم الآخر لديونيسوس ، المسيح ، العذراء ، حورس ، ماري ، يست وسخميوت وحتحور حاضنة حورس ، ربة الذهب والفيروز ، نوت السماء القديمة المتجددة دائماً . طقوس العشق الدائمة الخالدة ، وطقوس الموت ، وقرابين ذبائح الإثم ، وطقوس ذبائح السلامة .

إن إدوار الخراط في تجميعه لهذا الحشد الهائل من الأساطير في بوتقة واحدة بلا انقطاع ولا انفصال يذكرنا بالإنسان المصري القديم النهم للعبادة ، والوصول إلى الوحدة من خلال الكثرة ، ومن التعددية إلى الواحدة حيث الكل في واحد والكل هو الواحد ؛ «فنى كل مدينة ، مهما كانت ضئيلة الأهمية ، كان الإله المحل يتحد مع معبودات أخرى

العنب بالإسكندرية ؛ واحتفالات إيزيس وأوزيريس وحورس ، واحتفالات ديونيسوس الصاخبة ؛ الصقر بعناقيد العنب ، برامة إيزيس القمر ، البقرة المقدسة الرمز القائم أبداً في مواجهة التنين رمز الموت والاستحالة ، المطلق الموجود دائماً عجايباً وكامناً في عمق أغوار فعل الحياة ؛ اللون الأخضر لون عينيها رمز الاخضرار ، الزراعة ، النماء ، التجدد ، الحياة ، إيزيس ؛ اللون الأسمر ، لون بشرتها ، النيل ، الطمي ، وسيلة الإخصاب والانبعاث ؛ في حين يكون اللون الأصفر هو لون الموت ، لون الصحراء ، لون الهشيم ، لون الذبول لون الوثائق القديمة البالية ، اللون الخاص بست ، التنين ، الشر ، اليأس ؛ وفي حين تكون النار المنبعثة من فم التنين ممتزجة باللون الأحمر هي لون الدم المستباح ، لون ورود أدونيس وجراحه وشقائق نعمانه ، يكون اللون الأخضر لون عيني رامة والأسمر طمي بشرتها والفضي ضوء حياتها الليلية المتجددة الصاخبة دائماً ، لون حياة مشعة دائماً مبهجة دائماً مضيئة دائماً مطلوبة دائماً لأنها ليست موجودة دائماً ؛ فميخائيل يعرف « أنه قد خاض معركته مع التنين من وقت طويل ، وأنه قد وجد بالفعل صورته الجميلة وعانقها ، وأن الصراع لم ينته ولن ينتهي » (ص ٣٥٩) ، ويعرف أن ست (الشر) ما زال موجوداً . فقد كانت هذه الأسطورة تستثار في كل مرة تتعرض فيها البلاد للغزو والشر ؛ وقد ظهرت في شكل أساطير وتمثيلات تبنها معبد أوزير في أبيدوس ، واحتفظت بها بعض البرديات المتأخرة . وقد خدمت غرضين : غرض إرضاء السامعين والمشاهدين بالرمز إلى استمرار مشكلات ست ضد أوزير وأسرته ، وغرض ترديد اللعنات باسم الدين والقومية على الأعداء الأجانب الذين سمح لهم ست باجتياز أراضيهم الآسيوية وإيذاء مصر في كرامتها وتقاليدها^(٣٦) . إن ست ، الشر ، التنين ، معطى بوصفه رمزاً لنشئت وحدة البلاد وتجزئتها إلى عدد من الأقاليم ؛ فهو الذي فرق جسد أوزير إلى أربعة عشر جزءاً (وفي رواية أخرى ٤٢ جزءاً) ، وقد كان ذلك في العام الثامن والعشرين من جلوس أوزير على عرش مصر . هذه الأرقام ليست أرقاماً عشوائية في ثلاثية إدوار الخراط المكونة من ثلاثة أعمال كل منها يشتمل على أربعة عشر وجهاً أو باباً أو تجلياً من تجليات رامة ، أو ١٤ عملية من عمليات البحث عنها ولم أشتاتها . ويبدو الرقم ١٤ أيضاً وثيق الصلة بليلة اكتمال القمر التي هي إحدى عابدياته القدامى ، وهي التي كانت ترتدى الفضة دائماً ، ثم ارتدت الذهبى بعد ذلك .

في « رامة والتنين » قدم الكاتب أربعة عشر فصلاً مكثفاً شديد التقطير ، ثم بدأ في « الزمن الآخر » يهبط أكثر إلى العالم السفلي ؛ عالم الواقع يستبطنه ، ويرصد كل جزئياته وأحداثه الصغيرة والكبيرة ، وهموم أبنائه ، ليبلغ العمالان بذلك ثمانية وعشرين جزءاً . في العمل القادم يكتمل جمع تجليات ودوائر وشظايا « رامة - مصر » - التي هي في الوقت نفسه تجليات ودوائر وشظايا ميخائيل في ٤٢ جزءاً لتكون درة رائعة دون شك من درر الأدب العربي الحديث .

نعتذر عن هذا الاستطراد ونعود مرة أخرى إلى التنين ؛ ذلك الرمز الأسطوري الخاص ، المبعد المفرق ، ضرورة من ضرورات الحياة ، ووسيلة من وسائل استمرارها من خلال اتصال الصراع فيها ، بين الخير والشر ، بين النقص والاكتمال . هذا الرمز طالما أرق البشر الأولين ، وأقضى مضجعهم ، وظهر في أحلامهم وأساطيرهم

العالم ، أو شتات « تاريخ » تراثه ووطنه وعالمه المبعثر - بالصورة التي رآها هو ، والمكثف متجزئاً في وقت واحد في شكل هذا الكم الكبير من الرموز . كان تاريخ التراث والوطن والعالم مبعثراً ، ومكثفاً في جزئياته الصغيرة لا يكاد يربطها رابط في ذهن ميخائيل ، حتى لم يكن يحس بوجوده الفردي الخاص ، إلى أن نادته رامة باسمه في ميدان التحرير ، وأحسن في تلك اللحظة أن اسمه قد نودي للمرة الأولى في الحياة « باللغة المناسبة » ، فبدأ هذا الشتات المتناثر المكثف ، يلتم ويتخذ شكلاً ويكتسب معنى متكاملًا (٤١) . إن رامة لا تقف في الرواية كوجه مقابل لميخائيل أو ضد له أو نقيض لتصوراتها ، فهي هو وهو هي ، هي امرأة يرفعها يعبر من خلالها بشكل رمزي عن معتقداته عن الكون والحياة والذات والإنسان .

الأسطورة الخاصة - العقيدة الخاصة (أفق التذكر القريب)

ليس هناك أي انفصال بين معتقدات ميخائيل الخاصة والأساطير التي يستدعيها ؛ فأسطورة الخاصة مشتقة من الطقوس التي يؤديها والطقوس التي يحاول الهرب منها ، ومشكلة من عقيدته الخاصة التي يبشها في كل موقف وكل سلوك ؛ عقيدة ميخائيل المتمثلة في تساؤلاته الدائمة عن معنى العدالة والحب والحرية . يقول ميخائيل : « هذا البحر يحلم بك ، كما يحلم بصحراء وديعة وكامنة الشراسة ، لا شمس فيها ولا نهاية لأفقهها تعصف بـ وتتقلب ، الأيام والشهور والسنوات ، ولا شيء يتغير ، الحب مصون ، يزداد سطوعاً ، ويتقد بلا خفوت ولا انطفاء ، أنت لا تسمعين خدمة هذه النار ، لا يصلك اضطراب شماليها المتطايرة اللاذعة الأسنان ، صوته ، بلا انقطاع ، تعزف به كل الأوتار ، ويملاً على كل طريق ، صوته ، صوتك ، صوق ، كيف أنطق باسمك ؟ كيف يمكن أن أنطق باسمك ؟ بكل الأصوات ، من العواء الموجه في الأحشاء الحيوانية إلى الهمس الوثير ، من حشرة القلب المختنق إلى النجوى المتقطرة بدم شفاف ، من الصرخة التي تعض عليها إلى النداء بيأس الرقيق ، كل الأصوات ، شوق معتم مكتوم مليء ، عقدة غليظة الحبل ، مزدحمة بنوع من الجمر المتلظى المطمور ، أضرم على الجمر قبضتي بلا انفكاك وقبضتي عليه رماد أبيض كثيف ساكن الطبقات ، (ص ٤٥) .

ويقول : « أتحدث إليك وأنت غير متحركة بعد ولكن موجودة ، وأنت هناك حاضرة على الفرقة ، وأنت معي في قمم حبنا ، على السواء » (ص ٩١) . ويقول أيضاً : « الشيء الذي أعرفه تماماً ، أنه منذ البداية وإلى نهاية غير مرئية ولعلها غير موجودة ، حديشي موجه إليك أنت ، وأنت وحدك . بيأس - له وجه الأمل المخفى - من أنه سيصل إليك يوماً ما ، وأنت ستعرفيني . كان يقيني كاملاً أنني لن أتلقى رداً ، أبداً ، وأنه لم يحدث أبداً ، هذا الوصل الذي هو حب ومعرفة ، معجزة الزمن الآخر أنه قد حدث ، وأنه يبدو كما لو كان لم يحدث ، بقعة محرقة النور ستظل أبداً في بؤرة القلب ، لا أستطيع أن أنظر إليها » (ص ٩٢) .

إن الحب الكامل الذي لا يتحقق في هذا الزمن ، بل في الزمن الآخر ، زمن الحلم ، زمن اللازمن وزمن ما وراء الزمن ، هو المحور الأول لعقيدة ميخائيل ، العقيدة التي تقوم وتتكون من خلال المعرفة ؛

قد أتت في يوم ما من مدينة قريبة أو بعيدة . فعندما شيد رمسيس الثاني مقر إقامته الموجود في الدلتا الشرقية ، جمع فيه طائفة كبيرة من المعبودات ، فكان آمون موجوداً بجوار ست ، عدوه اللدود في الماضي ، وتوم معبود أون ، وبتاح معبود منف ، ومعبودات الدلتا مع معبودات سوريا وفينيقيا . . . وفي منف كان هناك حي يأكمله يسكنه أهل صور ؛ فكان عبارة عن عالم صغير يضم جميع المعتقدات المصرية والأجنبية ، وطيبة التي تسمى المدينة ذات المائة باب ، كانت جديرة بأن تسمى المدينة ذات المائة معبود (٣٦) . ويعلق بيير مونتيه على ذلك قائلاً « كأن لم يكن لدى المصريين آلهة كافية في بلادهم فراحوا يتعبدون لآلهة البلاد المجاورة لهم » (٣٧) . وهو تعليق ينبيء عن سوء فهم لطبيعة العقيدة والعبادة المصرية القديمة التي كللت أول توكي إنساني واضح متجه بشغف نحو الوحدة والتوحيد . إن رواية « الزمن الآخر » مبنية على نسق مشابه إلى حد كبير ؛ فميخائيل يستدعي كل أساطير العالم القديم المتصلة بالخصب والتجدد ؛ ليخلق أسطورة الخاصة ممثلة في رامة عقيدته الأنثى الخالدة وعالم الإمكانات الأولى كما يقول يونج ؛ الدائرة المحتشدة بالصور التي تزخر بكل مظاهر الخلق ، تهدد الطفل المقدس بصبر منتظرة تحققة الوعي ، هذا الطفل هو بذرة الكلية ، وهو في حد ذاته مميز من خلال رموزه الخاصة (٣٨) ؛ « في ثنائية رامة وميخائيل استحالة كل جسم أساطير الخصب والجنس ليصبح كأنما هو جسم رامة نفسها ، وارتطم ميخائيل بهذا الجسم معاصراً له ، يوغا في الآن وعاش فيه بتجلياته الكثيرة ، كما يعيش واقعة وجوده من غير إحالة ، أية إحالة ، إلى زمن ما » (٣٩) .

إن طريقة تعامل ميخائيل مع الأساطير هي طريقة تعامله مع رامة نفسها ؛ لأن رامة هي أسطورة العالم الخالدة في نظره ، وهي الطريقة نفسها التي بنى عليها إدوار الخراط روايته أيضاً ؛ فطريق الأداء الفني يتعاقب مع منظور الرؤية في تفاعل حميم ، عبر عنه الكاتب من خلال بحث ميخائيل الذي هو قناعه الخاص عن معاني الكون والوجود والحياة والذات منصهرة في كل ما سبق ؛ والأبواب الأربعة عشر التي تتكون منها الرواية كل منها مدخل إلى عالم رامة ؛ كل منها يتكون من فصول ، كل منها يحتوى على حشد متقد مقطر من عالمها ؛ الباب أحد المداخل الهامة للشخصية ، وهو اسم من أسماء السيد المسيح ، وهو مصطلح حاضر في التصوف الإسلامي ، يقول وليم بليك : « إذا تم تنظيف وجلاء أبواب الإدراك ، فإن كل شيء سوف يبدو للإنسان على حقيقته ، لا نهائياً » (٤٠) .

إن عالم « الزمن الآخر » قد تشكل من خلال التراوح بين عالمين يصطرعان دائماً : الأرض والسماء ، العاطفة أو الغريزة والعقل ، محاولة عبور الصراع والكثرة إلى الوحدة ، محاولة إيقاف منظور الزمن المتتابع ، الهرب من شبك التحولات وشرائك التغيرات التي هي في قلب أعماق فعل الحياة إلى قطب يجمع النقيضين ؛ قطب لا يعرف حدوداً بين الموت والحياة أو الميلاد والانقضاء ؛ لأنه قطب الخلود والبقاء الأبدى والأزل السرمدي ؛ قطب لا يعرف الزمن لأنه فيما وراء الزمن . وحول هذا المدى وداخل هذا النطاق وفي أعماق هذا الأفق وفي طبقات هذا المنظور تشكل وعي ميخائيل وتشكلت أسطورة الخاصة من خلال رامة ، « كأنه كان يشاق إلى أن يعثر ، ولو بالصدفة ، على من يجمع له شتات هذا التراث وهذا الوطن وذلك

الحب من خلال المعرفة والمعرفة من خلال الحب ؛ تيار غنوصي كوني شامل سيطر عليه وأجج حياته : « وحشية حتى أذكرها ، ومجده لا يقرب . وحتى لو كانت هذه هي النهاية ، فإنني هكذا أوجد ، بها أوجد » (ص ١١٨) . حياة ميخائيل هي توتر دائم بين المطلق والنسبي ، المؤقت والخالد ، العابر والمقيم ، المستحيل والممكن . وقد اختار ميخائيل الطريق الصعب ، طريق المطلق الخالد المقيم المستحيل . وحب الذات لدى ميخائيل يذوب في حب الآخر ، فتحدث حالة متميزة من التشوف الوجودي والتوق الغلاب في أن يتحقق هناك معه من خلال نفى كل مظاهر الظلم والقيود والكراهية السائدة في العالم ، والنداء الدائم المقيم . الصرخة هو وسيلة لهذا النفي ، وسيلة للتحقق والتكامل مع موضوع التحقق ورمز التكامل ، ويستمر النداء ما دامت الحياة :

« قال لها : ألا تسمعينني أناديك ؟ ألم تسمعينني ؟ قالت ، قاطعة : لا ، لم أسمع .

لم يقل : فقط لكي أسمع - أنا - وقعه ، هذا النداء ، والحنو في جرسه ، في تحذير نغمته ، ونأتمه الناعمة في هداة الليل ، فقط ، لأنني أفقد أن أناديك وأنت على مسمع ، فتردى ، أو تصعدى إلى . كأن الحرس الذي يطبق على رقعة القلب قد ثقلت وطأته . قالت : لا . لم أسمع .

في ردها لوم ، ورفض للوم ، ونفى لعبث الرومانتيكية كله . قال لنفسه : أعرف أن النداء ، في آخر الأمر ، لا وزن له . لا معنى له . ليس من شأنه على أي حال أن يُسمع . هو موجود لأنه لا يُسمع » . (ص ١١) .

وأبضا « أن يحدث . أن ينقسم القيد بصوت سقوط السماء . طلقة الرعد الواحدة ، تنقسم بها نفسه ، وتفتت ، رماد الشهب . انقسام كل شيء . الانقطاع عن العقل ، انشقاق الزمن ، انقراض القهر ، هشيم الواقع يتهاوى . الانطلاق ، الاختراق إلى قلب الحقيقة تدميراً للحقيقة . قصف ضربة الرعد غير المتكررة تنقوض لها كل الأركان الهشة التي كانت تلوح سامقة الأعمدة وطيدة الصخر . على الحافة المستنثة لهوة الانفكاك الغائرة السديم ، تشدق غواية السقوط في إطلاق الاسم ، صرخته » (ص ١٨) .

إن الرواية توتر دائم بين الكلام والصمت ، بين مرحلة ما قبل الكلام بما فيها من أفكار وتصورات وأحلام وتوهمات ، ومرحلة ما بعد الكلام أو أثناء الكلام (وما بعد الكتابة وأثناءها أيضا) بما فيها من فعل وممارسة وطقوس . وحين تضغط مرحلة الصمت وما قبل الكلام بما فيها من أحلام وذكريات وانفعالات ومونولوجات داخلية كثيرة متنوعة متصارعة في الرواية ، يظهر السلوك الواضح الصريح لدى ميخائيل مرتبطا برموزه ، ويكون مستوى الطقس (الفعل الخارجي) مرتبطا بمستوى العقيدة (الفعل الداخلي) . ينادي رامة ويبحث عنها ، يصرخ طالبا إياها ، يخلقها من خلال الكلام والكتابة وإطلاق اسمها والصراخ عليها ، من خلال نشاطاته الخارجية المعبرة عن عقائده الداخلية يكتشف ذاته . إن الكلام وإطلاق الأسماء ، والخلق من خلال الكلمة ، مسألة لها جذورها الضرورية في الأساطير القديمة أيضا . في الأسطورة ، كما يقول إرنست كاسيرر ، تصبح الكلمة في حقيقة الأمر نوعاً من القوة الأولية ، ومن خلالها تبدأ كل الكائنات

وكل الأفعال في كل العوالم الأسطورية التي يمكن تتبعها ، وهناك استبصار دقيق إلى أسس هذه العلاقة بين الكلمة والخلق ، موجود في عديد من الأساطير القديمة ؛ في أسطورة مصرية معروفة تغرى إيزيس إله الشمس رع أن يكشف لها عن اسمه السري ، ومن خلال معرفتها بالاسم تمتلك قوة تفوق قوته وقوة غيره من الآلهة ، وقد كان الفرعون يمنح عدة أسماء وكل اسم ينقل خاصية خاصة ، قوة مقدسة جديدة . وقد لعبت هذه الدوافع دورها أيضا في المذهب المصري المتعلق بالروح والخلود ؛ فأرواح الراحلين وهي تبدأ رحلتها إلى أرض الموت يتم منحها ، ليس فقط ممتلكاتها الفيزيكية كالملبس والطعام ، ولكن أيضا بعض الهبات السحرية التي تتكون أساساً من أسماء حراس بوابات العالم السفلي ؛ لأنه من خلال معرفة هذه الأسماء فحسب يمكن أن تفتح أبواب مملكة الموت أمام الراحلين^(٢٢) .

لقد كان ميخائيل ينادي رامة ، يطلق عليها الأسماء ، يعتبرها إيزيس وعشتار والعزى وفينوس والأمازونة ومننت الرؤوم وماريا وغير ذلك من الأسماء ؛ ومن خلال إطلاق هذه الأسماء كان يستحضرها حية في ذهنه ، ومن خلال استحضرها حية كان يخلق عالمه الخاص معها . إن الاسم هو قوة واقعية ووسيلة حماية في المسيحية ، الكلمة التي كانت في البدء والتي هي الله ، والكلمات أعطاها الرب في ديانات الكورا الهندية وسيلة ليتحكم بها في الأشياء ، ولدى هيجل كان سلوك الإنسان الأول هو إطلاق الأسماء على الأشياء ، ثم من خلال منحه الأشياء أسماءها استطاع أن يمتلك العالم . إنها الكلمة - اللغة التي تكشف في الواقع للإنسان عن ذلك العالم الذي يصبح أكثر قربا بالنسبة إليه من أي عالم طبيعي آخر ، والذي يلمس أفراحه وأحزانه بشكل مباشر أكثر من أية موضوعات طبيعية أخرى^(٢٣) . الاسم ، الكلمة ، ليس سوى وسيلة من وسائل استحضر رامة بوصفها رمزا ، تضاف إليه الصورة ، لكن الكلمة توجد مع الصورة وتوجد بعدها . الكلمة قد تقترب أكثر من عالم الطقوس ، الصور والكلمات واللغة غير المنطوقة والصمت تقترب أكثر من عالم العقيدة . من خلال اللغة والأسطورة التي هي لغة خاصة ، والحلم الذي هو لغة خاصة ، والذاكرة التي هي لغة خاصة ، والسؤال الذي هو لغة خاصة ، والشكل الذي هو لغة خاصة ، تتكون عقيدة ميخائيل التي هي أيضا لغة خاصة ، لغة سرية يتساءل بها في « رامة والتنين » : « هل أحارب أنا أيضا طواحين الهواء ؟ نعم ، العدل مستحيل ، الحب مستحيل . فهل يمكن أن أقبل ؟ هل يمكن أن أسلم ؟ » . إن إيقان ميخائيل بالمستحيل هو الذي يدفعه إلى قهر المستحيل ، وإيقانه باستحالة هذه الأشياء لا يعني يقينه بعدم وجودها ، بل بأنها موجودة ، وأن الوصول إليها ممكن ، ربما تم ذلك في الزمن الآخر ، لكنه ممكن . ويقينه بوجود هذه الأشياء برغم استحالتها ، ويقينه بإمكانية الوصول إليها ، يجعله يتساءل مستنكرا متحديا رافضا : هل يمكن أن أقبل ؟ هل يمكن أن أسلم ؟ . إن ميخائيل لو سلم بالمستحيل لما كان هو ميخائيل ؛ لصار شخصا آخر يعضه الزمن ويلقى به في نهاية أية دورة من دوراته . إيمان ميخائيل هو أن « الكلية ، الإطلاق ، النهائية ليست مبالغة ولا إغراقا ولا صورة من صور الكلام . هي حقيقة بسيطة ، على مستوى معين . لا تأت إطلاقيتها من المقارنة ، بل من مجرد وجودها بذاتها . ليس للنسبية هنا مجال ولا سياق » (ص ١٣٥) . لكن ميخائيل ، الشخصية المحورية في الرواية ، تنقسم . فهي تعيش في ماضيها وهي

هما معنى بلا انتهاء . هو أيضا مثول الصمت وسقوط الكلام والحيطان القديمة لا تنهار (٢٥٩) .

قال ميخائيل لرامه : « العدالة ليست شيئا إنسانيا ، وليس الحب إنسانيا ، وليس الجمال إنسانيا ، هذه أشياء نقية بطبيعتها ، صافية وطاهرة ، مطلقة إذا أحببت مادمت قد ذكرت هذه الكلمة . أما كل ما هو إنسانى فهو ملتبس ، وملوث ، المشكلة أننى لأعرف ولا يمكن أن أعرف للمطلق وجودا إلا بما هو إنسانى ، إلا بما هو داخل الإنسان ، ولكن شهداء العالم الذين بلا اسم سوف يظلون يسقطون عن رضى وطواعية والجلادون سوف يظلون يسقطونهم ، عن متعة أرضية أو باسم مطلق ما أيضا ، مطلق يرونه أعلى من كل الأثام والجرائم » (ص ٢٧٤) . إن تساؤلات ميخائيل الدائمة عن الحب وعن العدل وعن المعرفة هى تساؤلات عن أشياء يعتقد أنها أقيام الوجود الكبرى ؛ إنه يؤمن ويرتبط بكل « ما هو مقوم للإنسان ؛ حرته التى لا يمكن أن تهذر ، توفه إلى العدالة وإلى الجمال ، نشوته بالحس وصوفيته بالمطلق ، مأساته الكونية المحتومة كإنسان ، وقدره المجيد فى مجابته ، تكافله الحميم مع رصفائه فى المجتمع ، وفى الحياة ، وفى الكون ، كلها لب حقيقته المغلفة . . . وكلها مخارج للخروج من الأزمة كأنها الأبواب الضيقة فى الأساطير القديمة لا بد من ولوجها إلى جوهر الكنز المرصود » (١٥) . إن المستحيل فى عقيدة ميخائيل ممكن ، والبعد قريب ، والغائب حاضر ، والذاهب مائل ، والإنسان قادر على الوصول إلى المطلق والكامل ، وعلى الخلاص من الفوضى الضاربة فى كل شيء ، ومن النظام ، المعكوس للأشياء ولنطق الأمور ، تلك الفوضى المائلة فى الشر القابع المتوفر المتحفز فى كل جنبات العالم ، وفى القتل المنطلق بلا قلب ولا تمييز ضد الأطفال والأبرياء ، فى العبث الذى يقع ميخائيل كثيرا أسير قبضته . واللاجدوى التى كثيراً ما تحكم وثاقها حول عقله ووجوده فيمسرخ . ولكن فى لحظات اليأس والعبث يؤمن ميخائيل بالتجدد والديمومة والمعنى وراء اللامعنى ، والنظام خلف الفوضى ؛ وهذا هو ما يعطى لحياته معناها ، ولوجوده دلالة ، ولعقله يقظته ونشاطه الدائم المتوثب . لكن الوصول إلى مناطق الكمال ليس بالأمر الهين أو اليسير ، فكيف يكسر ميخائيل طوق دورته المحكم ، وكيف يصل إلى كمال دائرته اللانهائى ؟

نقص الدورة وكمال الدائرة (أو البحث عن الماندالا) :

« الزمن الآخر » تجربة فنية كونية شاملة ؛ تجربة حسية شبقية تخلع صفاتها وخصائصها على كل مكونات الطبيعة الصامتة والحية ؛ تجربة عشق وحس صوفية ، وإيمان بالمعرفة الغنوصية من خلال العشق ؛ وتجربة خاصة فى الصوت والحرف والموسيقى والتشكيل لكل المفردات المكونة لهذا العالم الخصب .

يبدو هذا العمل قريبا من الأعمال التى سماها يونج بالأعمال الكشفية ، تلك الأعمال الغريبة التى تشتت وجودها من خلال اكتشافها للأرض المجهولة فى عقل الإنسان ، وتشير إلى زمن الماضى السحيق ، وتوقف فيه عمالما إنسانيا خاصا يتضمن صراع النور والظلمة ؛ خبرة أولية تغلت دائما من محاولات الفهم الإنسانى ؛ وقمة الخبرة وقوتها معطاة من خلال ضخامتها وفداحتها ؛ إنها تنبثق من الأعماق اللازمانية الملتبسة الغريبة متعددة الأبعاد ؛ وهى تجاوز

فى حاضرها ، وبين ماضيها وحاضرها فاصل من السنوات ؛ وهى تعيش فى أساطير الأقدمين التى تفصلها عنها آلاف السنوات . وهى شخصية منقسمة أيضا على مستوى السمات والخصائص ؛ تتذكر نفسها فى أوقات انتصارها وأوقات انهزامها ؛ أوقات ساديتها وأوقات ماسوشيتها ؛ أوقات انبساطيتها القليلة وأوقات انطوائيتها الكثيرة . لكنها أبدا الشخصية نفسها بصراعاتها ونواقصها ومظاهر مجدها واكتمالها ، لا فاصل بين ماضيها وحاضرها وبين حاضرها ومستقبلها ، انهزامها وانتصارها ، كل ذلك فى آن واحد . إن ميخائيل انطوائى الطابع ورامه انبساطيه ، ميخائيل انطوائى مع العالم انبساطى مع رامة فقط ، وجزء كبير من انبساطيته معها هو فى اتجاه الانطواء ، أى يتم من خلال التصورات والرموز والأحلام ، وعالم الباطن هو عالم الدراما الإنسانية الخصب ، العالم الخارجى يبدو طقسا مضادا بناصبه العداء ، فى الباطن تنهيج الأحلام وفى الظاهر يشعر ميخائيل بانكساره :

« قال : البهجة تحدث وتمضى كالحلم غير المتكرر كالشمس فى الليل . وشمس الحلم فى الليل تسطع حارة وسوداء وحوافها حادة . وألم البهجة لا يطاق . أما القتل فمتكرر لا ينقضى ، والذى يتبقى هو الليل الطرى الثقيل ، قهر الأمم التى بلا وطن ، الجوع فى قلب الوفرة المهذرة ، والإنبك ، الظما وانتهاك الأطفال ، والقلب الذى يبكى وحده لا يواسيه أحد ، ومياه النيل التى تفيض وتذجن وتلجم وتتلوث قدسيته ، والغرباء الذين اقتحموا الديار وسحقوا فصوص القلب فى الرمل ، والزراع قد هجروا الأرض بحثا عن اللعب والخذع الإلكترونية ، وتركوها للخراب والدود » (ص ١٤٩) .

يبدو واضحا بما لا يقبل الشك أن هم ميخائيل هو هم عام ، هم يكمن فى عملية الشعور الجارف بالنقص والفقد والنشوء الكامن فى الواقع الخارجى ؛ هم وعذاب مقيم ينبثق من شعوره المضطرب والصاخب المؤرق دائما بأن التنين ما زال قائما مسيطرا ، وأن الشر ما زال منتشر ، وأن الجذب هو السائد والفراغ هو المهيمن ، وأن أى محاولة للاتصال غالبا ما تسقط فى وهدة الانفصال ، وكذلك « لأنه يعرف أنه مهما لجج به الوجد ومهما شطت المجاهدة فإنه غير قادر على امتلاك إلهه » (١٦) ، وأيضا قوله « كنت أظن أن السعادة ممكنة ، وأن الحب ممكن ، وأن العدالة - فى نهاية الأمر - ممكنة . الآن فقط عرفت المستحيلات الأربعة » (ص ١٥٠) .

إننا نواجه فى الرواية بالزمان الأول والزمن الآخر ، بميخائيل الأول وميخائيل الآخر ، برامة الأرضية ورامه السماوية ، رامة منقسمة وميخائيل منقسم ، رامة فى حالات الصفو غيرها فى حالات الجفاء ، فى حالات التناثى تكون رامة شخصية أخرى : كان صوتها الآخر ، صوت الأخرى منها ، عميقا خفيضا ، طفليا ، ومحملا بتراث فادح منكور ، وليس فيه أدنى شكاة ولا استنجاج ، وكان عجزه أمام هذا الصوت ، أمام هذا النوم ، مطبقا وكاملا (٢٤٦) . إن ميخائيل يعيش الشيء وضده فى الوقت نفسه ، هو الفكرة ونقيضها ، ويحاول دائما أن يصل إلى مركب النقيضين ، إنه يؤكد دائما أنه حتى لو كان الخلود خدعة والديمومة حلم طفولة لا تريم فإنها معه بلا انتهاء ، فيستأهل بإلحاح : « الخلود خدعة ؟ الديمومة حلم طفولة لا تريم ؟

معاييرنا الإنسانية للقيمة والشكل الجمالي ، وتسمح لنا بالدخول إلى عوالم أخرى لم يسبق لنا اكتشافها^(٤٦) .

يبدو الزمن الآخر هو الزمن المضاد للزمن الكرونولوجي الخطي المتصل ؛ إنه زمن قائم ومتصل ودائم أبدا لا ينقضي . الزمن هنا قطعة واحدة ، مفتوح دائما ويمتد ومتصل ؛ وانقضاؤه لا يحس لأنه - هذا الانقضاء - غير موجود . يدخل إدوار الخراطفي الزمن الآخر منطقة ما تحت الشعور ؛ حيث المياه الهائجة المتدفقة المتأهبة للتفجر تحت القشرة الرقيقة شديدة الهشاشة . ما زالت « الزمن الآخر » مثلها مثل « رامة والتنين » : « أساسا ، استكشاف لمعنى الحب بمعناه الكوني العميق ؛ الرغبة في كسر أسوار الوحدة والوصول إلى براءة الفردوس الأولى قبل لحظة السقوط ، حيث لم يكن ثمة ثنائية ولا صراعات ، ولا حس بالذنب »^(٤٧) .

إن الرواية في جوهرها تدور في فلك الصراع الذي يحتدم بين شقى الطقس والطقس المضاد ، أو المقابل ؛ الطقس كما يمثل الواقع بكل ما يضح في أعماقه من مظاهر نقص وقصور وانحلال وتشوه وسقوط ، والطقس المقابل المأمول ؛ الحلم بكل ما يضيء في آفاقه من كمال واكتمال وتحقق ووجود ؛ ثمة دورة متكررة تدور في فلك الطقس وفي جنبات الواقع عبر عنها الكاتب من خلال التكرار الطقسي للرسائل والأخبار والحكايات والحوادث التي قد تختلف في مفرداتها وتركيباتها ، لكنها تشترك في مضمونها ودلالاتها ؛ في الفقر والعوز والحرمان والإحباط الكامن الظاهر في كل كلمة ؛ في فعل القتل وفعل الحرمان وفعل طلب التقود لسد ضرورات الحياة ، في الإمكانيات المهددة والأحلام المحطمة والأمنيات المهشمة ؛ وهي تتكرر بشكل يؤكد ضرورة الخلاص منها واستبعادها . والكاتب يستخدم لإيصالها لغة سردية قريبة من لغة الصحافة ووسائل الإعلام ، لغة مجففة مضمتة باردة تقريرية بلا انفعال ؛ وتقوم في مقابلها رموز وصور الطقس المقابل : الأمل الحلم التشوف الطلب ؛ رموز وصور الخصوبة والتدفق والتوهج والامتلاء . واللغة هنا مجازية شعرية ، مجازية استعارية موحية بحلقة متفقة مع طبيعة الخبرة ورحابة أفق التصورات . إن الرواية كما قلنا تدور في فلك هذا الصراع بين الطقس والطقس المقابل . والهدف الأساسي لحل هذا الصراع هو الوصول إلى الماندالا ، الاكتمال ، التحقق ، الزمن الآخر .

إن الماندالا التي وصف بها ميخائيل حبيبته رامة في « رامة والتنين » ما زالت هي أيضا أحد المحاور المهمة لفهم خصوبة « الزمن الآخر » إن لم تكن هي أهم محاوره على الإطلاق . إن الماندالا هي الدائرة السحرية التي تمثل بطريقة رمزية الكفاح من أجل الوحدة الكلية للذات الإنسانية^(٤٨) . إنها وسيلة لتحقيق وحدة جديدة بين القوى المتعارضة داخل النفس من خلال دائرة تجمع بين المتناقضات ؛ وسيلة لتحقيق تكامل الشخصية وكمال العمل الفني . وقد استنتجت سوزان لانجر أن الشكل الدائري للماندالا هو رمز ليس مشتقا من محاولات رسم الزهور أو ما شابه ذلك من موضوعات العالم ، ولكنها نمط أولي نشأ داخل النفس الإنسانية ذاتها^(٤٩) . وفي هذا التصور تبدو سوزان لانجر وثيقة الصلة في تصوراتها بتصورات يونج . ومحتويات الماندالا ترمز لجوانب من المذاهب الدينية في الهند القديمة كالإشراق والبعث والتطهر من الجهل ؛ وكل ماندالا تمثل

مبادئ أساسية للعالم كالاستقبال والنشاط والتوتر والكلية . وتحيل الماندالا ، بصريا ، يشتمل على توحيد المرء مع هذه المبادئ . واليوجي يستخدم الماندالا بوصفها أساسا للخيال البصري . وهو أيضا يجعل الماندالا جزءا أساسيا من طقوسه الدينية ، ويعبرها مسطرة على أجزاء جسمه . وعندما نأخذ الدائرة مثالا ، فإنه يتم تفسيرها في حالات كثيرة على أنها حالة من الوحدة أو الاكتمال (في مقابل التعدد والنقص) ؛ إنها السماء في مقابل الأرض ؛ الذات باعتبارها كلية الروح في مقابل الجسد ؛ الكلية ، النهائية ، الإشراق . وقد تجلت الدائرة على أنها الرمز الصيني لين ويانج (الحياة والمادة ، البناء والحفظ ، الذكر والأنثى) في النظام التاوي والهندي القديم^(٥٠) ، الكلمة المقدسة ، رمز الذكورة والأنوثة ، وعلى أنها ماندالا الهند والتبت ، زهرة اللوتس في مصر القديمة ، ولدى الهنودوس والبوذيين ، والهالة التي تحيط بالقدوس في الديانة المسيحية ، وعجلات الشمس في الحفائر الصخرية من العصر الحجري الحديث ؛ إنها رمز للسماء والأثير والعقل والفكر والشمس والوحدة والكمال والخلود ومبدأ الذكورة النشاط والسمع والصوت والتحقيق^(٥١) .

إن ميخائيل يتبع في الوصول إلى رامة وامتلاكها طريقا لوليا حلزونيا أسطوانيا له صفات التطور والنمو والتعميق والدوران والحركة ورأب الصدع والتنفس والذات المتحركة أبدا في الطرق الصاعدة والطرق الهابطة . وفي كل مرة يظن فيها أنه قد تخلص من نقصان الدورة وتوصل إلى كمال الدائرة يتبه إلى ذلك الوهم الذي عاش فيه بعض الزمن ؛ لأنه دائما يسعى إلى الكمال وإلى كمال الكمال ؛ لم يقل لها : لأنك - حتى عند كمال التحقيق - تبقي شوقا غير متحقق تماما ، وفي أضواء لحظات المجد تظلم صوبة غير قابلة للتمام ، فيها آفاق أبعد ، لا وصول لها ، لذلك أنت دائما متقدمة ، متوهجة في سريوت^(٥٢) (ص ١٩٩) . فمع البحث عن الماندالا فإن الكمال يعني الانتهاء ، وكمال الشيء قد يكون غايته وانتهائه ، ومن ثم يظل ميخائيل دائما في توق دائم لكمال أكبر وعبر مستمر لحدود الدائرة إلى دوائر أكبر . هذه الحركة المستمرة الهاربة دائما من النقص والفقد إلى الكمال والوجد لها جذورها في الأساطير القديمة ؛ وهي تتعلق بتلك الخبرات الخاصة بسقوط الإنسان الأول من الفردوس إلى الأرض ؛ من حالة التكامل إلى حالة الانفصال ، وسعى الإنسان دائما إلى العودة إلى ذلك الفردوس المفقود . وأساطير التكوين في كثير من الثقافات تتعامل مع خلق الإنسان من فضاء سديمي لا نهائي ، ثم مع انتهاك الإنسان لإرادة الخالق ثم سقوطه من الفردوس . يتعامل إدوار الخراط مع فكرة الإبعاد والطرد من الفردوس لدى ميخائيل بشكل خاص ، من خلال ابتعائه لسفر تكوينه الخاص الذي يبدو ميخائيل فيه كما لو كان قد طرد من جنة رامة ، ومن ثم فهو يحاول دائما العودة إليها ، ومن خلال تأكيد الدائم لأفكار الإبعاد والإلغاء والعزل والفقد في مقابل الاقتراب والانصهار والاكتمال والوجد . إن فكرة إبعاد المحبوب عن حبيبته أو أهله أو عن أمه فكرة شائعة في الأساطير القديمة ، مثال ذلك أوديب الذي أبعد ثم عاد بفاجعة مشهورة ، وموسى الذي أبعد ثم عاد نبيا ، وكذلك يوسف وأوزيريس وغيرهم . ومن الأفكار الملازمة الخاصة لصورة خلق الإنسان والسقوط من الفردوس فكرة إمكانية العودة إلى هذا الفردوس ، العودة من الانفصال والتبعثر إلى الوحدة والتكامل ، من الأرضية والثنائية والتعدد إلى الوحدة والاكتمال

والاتحاد مع أصل الوجود ، (كما في فكر المتصوفة بشكل خاص) ،
والشئونات الأرضي الذي سيتعلق به خيال الإنقاذ والاستعادة من امتزاج
حالتى الجسم والعقل ، وأيضا فكرة الشفاء والتطهر وإشباع الرغبات
غير المشبعة وكشف المخبوء والإبداع ، والمعادل العلمى للرجوع
(العودة للفردوس) نجده في التصور الخاص القائل بأنه برغم أن
الطبيعة كلها تميل إلى الفوضى وعدم النظام ، فإن بعض الأنساق
الخاصة ، يمكن في وقت ما ، أن تنزع ناحية النظام والمعنى^(٥٢) .

إن ميخائيل في حالة عود دائم أبدي إلى رامة ، إنه يبحث فيها ومن
خلالها عما يفتقده في حياته ، حياته المليئة بالجذب والندوب ؛ رامة هي
الأنثى الخاصة به ، يريد من خلالها أن يضيء داخله وحياته بمظاهر
الحسب والتجدد والتدفق والامتلاء القديمة ؛ إنها صورة الروح soul
image بمصطلحات يونج ، المرأة التي يبحث الرجل عنها في خياله ثم
يجدها ممثلة في امرأة ما في الواقع . المرأة التي في الداخل التي يبحث
عنها حتى يجدها في الخارج . وحينها يفقدها في الخارج أو يفتقدها ،
فإنه يعود إلى صورتها الأولى في الداخل ، ينظر إليها بعشق صوفي ،
ويعتبرها مستحيلة . والرجل المحروم يكون حاملا لصورة الروح
الخاصة المثالية ، ومن ثم تكون خيالات وتوهمات الإنقاذ والافتداء
موجودة وشائعة^(٥٣) . إن سعى ميخائيل الدائم يتجه صوب كسر
حدود الطقس الدورية (الميلاد/الموت ، التوهج/الخفوت ، الانبعاث
/الاختفاء ، النار/الرماد) والوصول إلى كمال الدائرة . إنه يفر من
الدورة لأنها تكاد تقتله : « وتبدأ دورة جديدة وقوية من الانتظار
والقلق والعذاب الممض ، كأنما لم تكن قد دارت دورتها الكاملة
بالفعل ، وبإيقاع أثقل وأفدح ، حتى منتصف الليل ، ويعطى نفسه
خمس دقائق أخرى ، ثم دقيقتين ، ثم لا يحتمل ، كأنما كان قد
احتمل ، لكنه يفصم ، يكسر الدورة فجأة ، من غير سبب ، فهل
كان ثمة سبب للدورة كلها أصلا ؟ » ص ٥٥ .

إن دائرة الطقس/اليأس ليست مضروبة فقط حول واقع ميخائيل
الخارجي ، لكنها كامنة أيضا في عمق أغوار نفسه ، في طقوس حياته
التي يحاول أن يكسرها من خلال الحلم والذاكرة في قلب اليأس
المضروبة دائرته بإحكام كامل وفي قلب التمرد الأحمق الذي لا يتوقف
عن اختراق الدائرة ، في وثب وسقوط متكرر بلا نهاية ، في اليأس
المقاتل^(٥٤) (ص ٥٨) . إن ميخائيل يستعيد رامة دائما ويكررها ، وهي
دائما أبدا غير مستعادة كاملة وغير مكررة .

إن المفهوم المناسب لفهم هذا العمل الإبداعي هو مفهوم التزامن
وليس مفهوم التتابع ؛ مفهوم التجاور وليس مفهوم التسلسل أو
الترتيب . يستعين ميخائيل بالذاكرة في استعادة رامة كاملة ؛ يتحدث
عن ذاكرة الأيدي وذاكرة الجسم وذاكرة الصوت وذاكرة الرائحة ؛
الذاكرة الكلية التي تستعيد خبرة كلية في موقف كلي ، يقول
ميخائيل : « إذا استطعت أن أقهر الذاكرة فكيف أفعل بذاكرة
الجسم ؟ شفتاي وحدهما ، لا أملك لها ردا ، تتذكر جانب عنقها
الحفى النعومة ، ويداي وحدهما تتذكران دوران النهد وثقله الهين
المطواع وانحدار جسمها إلى الحصر الملىء الذي يضيق ، بإحكام ،
ويتهضم ، لكي يزدهر ويتفتح بينخ الردين اليانعين ، فوضى
الذاكرة الفيزيكية ، وحدها ، حاضرة أبدا ، تستعصى على التناول ،
وعلى التحكم ، وعلى الإرجاع إلى الوراء ، وفيها تمرد وصلف لا

يستدل » (ص ٢٣٩) . إن ميخائيل يستعين بالذاكرة الفيزيكية في
استعادة رامة ، أو في أن يعود هو إليها وأن تعود هي إليه . وكذلك
يستعين بأنواع الزمن التالية في رصد لتغيرات الطقس والطقس المقابل
ولعمليات الصراع بينهما :

١ - منظور الزمن المعكوس وهو المنظور المقابل أو الخاص بالذاكرة .
وفي الفن التشكيل ، وفن التصوير بصفة خاصة ، يستخدم
مفهوم المنظور المعكوس لكي يدل على قلب الفنان للمعايير
الخطية في المنظور التقليدي ، وهي التي تؤدي إلى رسم الشيء
القريب كبيرا والشيء البعيد صغيرا . وفي المنظور المعكوس يتم
رسم الأشياء البعيدة كبيرة والقريبة صغيرة ، ويكمن وراء ذلك
بعض القيم الرمزية والدلالية^(٥٥) . في « الزمن الآخر » كانت
الذكريات البعيدة ؛ الذكريات الخاصة والذكريات العامة قريبة
وواضحة التفاصيل وشديدة التبلور ، كانت الرموز
الأسطورية ، والتراثية ، والشخصية ، حاضرة في ضوء ساطع
من خلال تذكره الحاد لها ، ذاكرة للزمان والمكان والأشخاص في
الزمان والمكان .

٢ - منظور الزمن المرآوي ، منظور عملية الإدراك في الحاضر
القريب ، المنظور الذي يلاحظ من خلاله ميخائيل الواقع ، وما
يطرأ عليه من تغيرات ، وما يحدث فيه من تحولات وكوارث :
أحداث سبتمبر ، غزول لبنان ، مذابح الأطفال والنساء في صيدا
وشاتيلا ، أحداث المنصة ، الانفتاح ، الهجرة وترك الأرض ،
الانفصال السائد بين الناس بشكل حاد . . . الخ . ومنظور
الزمن هنا ليس مرآويا خالصا لأنه يشتمل من قبل ميخائيل على
فعل الرصد والإدراك والتفسير والتحليل والربط والاستنكار ،
وعلى التفاعل مع الواقع واستكشافه بشكل أكثر وضوحا وبروزا
بما كان عليه الأمر في « رامة والتنين » .

٣ - منظور الزمن المتعدد الأبعاد ، وهو المنظور الذي لا يعترف
بالتغير بل بالديمومة ؛ بالخلود والهروب من الزمن ، حيث
الحركة والتغير والتطور والتفاعل والتدفق الدينامي يتقدم عبر
مجرى محدد لا يمكن توقعه ؛ وزمان الحدث السرمدي حيث كل
الوقائع والموضوعات والعمليات متحدة ؛ وهو الزمن الذي
يصل إليه الإنسان - عند برجسون - بالحدس من خلال
الاتصال المباشر مع الحقائق الأولية ؛ إنه خبرة مباشرة مع
الحقائق السرمدية واتصال لا عقلاني مع الديمومة النقية ، وحيث
الحدوس إشارات فقط ، تخفت وتومض ، لكنها تلقى الضوء
على الواقع الذي لا يمكن أن نمسك به من خلال العقل
وحده^(٥٦) .

٤ - منظور الزمن الآخر ، وهو الزمن الذي يجاوز كل مظاهر
الزمن السابقة ، إنه زمن اللازمان وزمن ما وراء الزمن وزمن
معكوس الزمن ، زمن الوجود الكامل في مقابل زمن اللحظات
المتتالية ، هذا الزمن لا يستعاد بل يعاش ، لا يتذكر بل يوجد ،
زمن التحقق الكامل ، زمن الكتابة الخلود ، زمن لا تضيئه
ومضات تخفت وتبرق ، بل حالة تضيء كل شيء فجأة كما كانت
فرجينيا وولف تقول دائما . ليست هناك في هذا الزمن نقطة
تلاش أو اختفاء ، كل الأشياء فيه ظاهرة وبادية وساطعة ولها

الحلم والخيال البصري :

عندما يغلق الإنسان عينيه ، ويسود الصمت حوله ، تأتي إليه الأفكار والصور ، وتبدو كما لو كانت بعض الوقائع الحقيقية التي تحدث داخل عقله . وفي داخل «عين العقل» هذه يرى الإنسان ذكريات الأحداث الماضية ويتخيل وقائع المستقبل ، ويوم بشأن ما كان وما لم يكن وما يمكن أن يكون ، ويحلم بوقائع ذات طبيعة حية تحدث فيها وراء الحدود الممكنة للزمان والمكان . هذه الحالة هي الأقرب لما يسمى بالخيال البصري . وهي شديدة الصلة أيضاً بالأحلام اليقظة ، فانتازيا الداخل والخارج . فالخيال البصري يكتف أي خبرة ، والمتخيل يعيش الخبرة أو يعايشها من خلال الاندماج الكامل^(٦٠) . لقد كان الإنسان البدائي في كل مكان في العالم يعيش وجوده من خلال الاتصال الكامل مع البيئة؛ لقد رأى الأرواح والآلهة التي ظنها تسكن في كل حيوان وشجرة وحجر وسحابة وغير ذلك من مظاهر الطبيعة وتفاعل معها . وكل حادثة وقوة طبيعية كانت تبعث فيها الحياة ، من خلال الرؤية الداخلية البدائية الحية للإنسان ؛ لقد كان وعيه الأساسي بصريا ، كان يفكر ويشعر ويحيا بصريا ، ولم يكن هناك سوى تمييز ضئيل غير حاد بين نشاطات النوم ونشاطات الحياة ، أو بين الرؤى والإدراكات ، وكانت الأحلام والخيالات يتم إعطاؤها قيمة أكبر من تلك التي تُعطى للأفكار المعرفية . وخلال هذه الفترة من الوحدة والاتحاد ، كان الإنسان يعيش في الطبيعة ، وكان الخيال البصري هو الطريق الذي ارتبط بواسطته الإنسان بالعالم . ومع نمو اللغة وأنظمة الكتابة التي تسجلها ، أصبحت السيادة للتفكير المنطقي ؛ فاللغة تنشط وتقوم بوظيفتها من خلال بطاقات وتسميات تسمح للإنسان أن يفصل نفسه عن الخبرة ويقوم بتحليلها ، كما أنها أيضا تقوم بفصل الإنسان عن الطبيعة . ومن خلال هذه التغيرات جاء ميلاد الحضارة والقانون والنظام وارتقاء الإنسان والأنساق الفلسفية والأخلاقية ونمو الرياضيات والعلوم . ومع زيادة المعرفة ووسائل الاتصال بدأ الإنسان يعيش الأدوار الاجتماعية عالية التخصص ، ومن ثم زاد لديه الحس بالانفصال والاعتراب عن الطبيعة إلى أقصى حد .

خلال هذه الفترة التاريخية الطويلة اكتشف بعض البشر الأساليب والتقنيات التي ساعدتهم على إعادة الاتحاد مع عالمهم الطبيعي . وكان هؤلاء الناس هم السحرة في القبائل البدائية ، وفلاسفة الحضارة الهلنستية وروهبانها ، والكيميائيون والقديسون في العصور الوسطى ، والمتصوفون ، والفنانون الروحانيون في كل العصور . لقد استخدموا جميعا بعض الأساليب التي صممت بعناية من أجل خلق حالة داخلية يتم فيها تدفق القوى الخيالية البصرية ، وهذه الحالة كانت تعطيهم القدرة على التأثير في العالم الخارجي ، وعمل الشفاء من الأمراض والعلل البدنية والنفسية ، وعمل الاتحاد مع المصادر العميقة للوجود^(٦١) .

هل يمكن النظر إلى ميخائيل في «الزمن الآخر» كما لو كان يحيا حياته البدائية ، حياته الأولى ، حياته الواحدة ، حياة ما قبل الزمن ، حياة ما قبل السقوط ، حياة التحقق والإدراك الكامل والفهم الكل والوعي الماندالي ؟ أعتقد أن هذا صحيح إلى حد كبير . لكنه ليس كافيا كي يلم بكل أطراف القضية ؛ فميخائيل يحيا فعلاً بشكل روحاني فني تصوفي قدسي وسحري طقسي أيضاً ، لكنه يعيش أيضاً مأساة عصره

حقوق متساوية في المثل ، الزمن الآخر يتجاوز الحدس لأنه حركة أعمق من الحدس ، وهو «انتفاء الزمن حيث لا يكون هناك معنى لنسبية الزمن ، حيث الأبد هو اللحظة واللحظة هي الأبد»^(٦٢) ؛ هو زمن المعرفة الكاملة ، زمن الفهم الكامل ، زمن الحب الكامل ، زمن الإدراك اللانهائي ، زمن العدل الكامل ، زمن الوعي غير المحدود والحلم غير المسبوق وغير المنتهي ، زمن التحقق الكامل والوجود الكامل ، الزمن الذي تتحقق فيه كل عقائد ميخائيل عن الوجود والحياة ، هو زمن بلا زمن حيث «هذه اللحظة الحافظة ، ليس فيها زمن ، تحدث فريدة كل مرة ، لا تتكرر ، هي الباقية ، هي الأبد ، هي المطلق ، وعن يمين ويسار هناك النقص ، والبحث ، والعمى ، والاستحالة والجفاف ، الذبول ، حولنا ولا يمينا . نور المعرفة ، الحب في الأول والآخر ، ساطعا يذيب شائبة الزمن» (ص ٣٦٧) .

«الزمن الآخر يعيشه كل منا ، إذا ما استجمع في نفسه شعوراً بالوجود لأي منظور ، ووهبها ، أي المنظور والتجربة ، إطلاق هذه الصفة (صفة الوجود) فسوف يحس مباشرة أن زمن المنظور والتجربة هو دائما زمن آخر»^(٦٣) .

إن تجربة الشكل الدائرية في الرواية جزء من تجربة الحياة ؛ وتجربة التصميم والتنفيذ جزء من أفق العقيدة وفضاء المغامرة ؛ وتجربة التكرار تكمن في عمق أعماق المحاولة الجموح الهائلة الدائمة المداومة المتوتبة المتأججة المتقدة الحرون الطامحة للخروج من العرض الزائل المتغير المتبدل المتبدد المتحول المتغير المنسوخ المتقول المتعاقد المتجاوز المنفصل المتتابع التاريخي . ووظيفة التكرار كما يقول شتراوس هي أن تمنح بنية الأسطورة جلاءها ووضوحها^(٦٤) . وتشتمل الكتابة عموما - كالأسطورة - على الجانب المحكي والجانب الأدائي ، على العقيدة والطقوس أيضا ؛ إن الشذى والهالة والجو المميز الخاص بالعمل الفني وصدقه كما يقول ولتر بنيامين (وكذلك الأصالة) تربطه بوظيفة طقسية ، وإذا فكرنا في هذه الوظيفة بشكل أكثر تحديداً في سياقها السحري والديني سنجد أنها محاولة لإحداث اتصال مع نقطة خاصة بالأصول ، ومع مصدر القوة والإبداع ، ومع اللحظة الأصلية للوجود الكامل . في هذا تشترك الأسطورة مع العمل الفني ، وكذلك قد تكون القراءة النقدية أيضا نوعاً من النشاط الطقسي^(٦٥) . إن الدورة والطقس وعمليات الاسترجاع واسترجاع الاسترجاع واستباق الاسترجاع وتوقع الاسترجاع واختلاط الاسترجاع ، اختلاط الماضي بالحاضر واختلاط الجزء الماضي ، من الماضي (الجزء الأول منه) بالجزء الثاني ، ماضى الماضي وماضى الحاضر وآتى الحاضر ، كلها دورات خاصة دارت في فلك «الزمن الآخر» ، وكلها في نظر ميخائيل غير موجودة ، كلها لحظة واحدة هي الآن ، هي الحاضر ، هي ما وراء الزمن والحاضر الآن . ومن خلال حركة حواس وحركة ذاكرة وحركة وعي وحركة خيال وحركة حلم وحركة تصور وحركة اشتياق استعاد ميخائيل رامة وأعادها إليه . ومن بين كل هذه الحركات يقف الحلم صنوا للذاكرة بل متفوقا عليها ، ومن خلاله استطاع ميخائيل أن يكسر قيود الدورة ويصل إلى آفاق الماندالا . ومن ثم يحتاج منا إلى وقفة خاصة .

ومأساة وطنه ؛ إنه ليس منفصلاً ولا متباعدة ولا مفارقاً ولا منعزلاً . إنه يعيش في عمق أعماق الحياة ويرصد ثباتها وتحولها ، لكن في عمق الرصد ، بل وبسبب عمق الرصد هذا يخلق عالمه الخاص ؛ عالم الحلم والخيال البصري . ليست أحلام اليقظة فقط هي التي تسطارد ميخائيل ، بل أحلام النوم أيضاً ؛ إن الحلم كما يقول فولكس هو نوع من التفكير ، ومن اللغة الطبيعية ، وهو نوع من الدراما . ومن ثم فله بنيته الداخلية المحكمة ؛ ورموز الحلم هي عناصر بنائية دلالية في البنية القواعدية للغة الحلم^(٦٢) . وفي الحلم كما يقول فان ديرليفوف يختفى العنصر الأساسي في الشعور اليقظ ؛ أي التوتر بين الذات والموضوع . وتنظيم الأحداث في الحلم - عند مقارنتها بالشعور اليقظ - يقع بمعزل عن التركيب المنطقي ؛ فالحلم تركيبة مهوشة ، وتنظم صورته وفقاً لتزوات الخالين ورغباتهم وخاوفهم ؛ والحلم أسطوري الطابع ، لا يعرف الماضي أو المستقبل^(٦٣) . إن تكنيك الحلم هو أحد المفاتيح الأساسية لفهم «الزمن الآخر» ؛ فالبنية الأساسية للرواية ، التي هي بنية مراوغة غائبة ، سريعة التحول ، غريبة الانتقالات متسللة وهاربة وزئبقية ؛ هي بنية حلمية ، في لغة حلمية ؛ فليست هناك فواصل حادة في الرواية بين الحقيقة والوهم ، والواقع والخيال ، إلا في تلك الأجزاء الوثائقية التي يذكرها الكاتب على هيئة رسائل ومقتطفات من الصحف ؛ أما الحلم ، البنية المهوشة اللا منطقية التي تخفى المنطق الصارم والدلالة العميقة وراء تهويمات ظاهرة فهي جاثمة في الرواية ، وهي أحد أبوابها الرئيسية . يقول إدوار الخراط عن ميخائيل : «وكانه مفصول ، يرى نفسه لا يملك من أمره شيئاً ، بل مضى يقرر الوقائع والحقائق ، كأنه يصف آخر ، آخرين ، ويحكى عن حكاية النداء الذي لا يلبث أن يناديه ، والحلم الذي يتردد عليه دون أن يطرُق الباب ، كأنه أليف ، وهو ضاري العينين ، والجزء الأقل من خطنة بينه وبين التردى في هوة الانطلاق والغمر الذي لا عقل فيه ولا قانون» (ص ٢١) . ويقول ميخائيل «هل أتذكر الحلم المراد المتكرر القديم أننى في بيتها الذي سوف يصبح من الآن بيتنا ؟ أم هو حلم داخل الحلم ؟ غرفتها ، في بيتها ، على شاطئ بحر غير موجود ، أصعد إليها السلم واثقا وعارفاً ، كما لا يحدث لى إلا نادراً . أعرف من الخشب الذي هو عنصر الحلم النبوة ، وتفصح أنفاسها تحت تشاييك الشجر القديم الدفء . أمشى ، ليس لقدى وقع ، على السجاد في الممر الطويل الضيق . أعرف هذا الممر الحميم ، وأعرف الغرفة الأخرى التي لم أدخلها بعد ، في جوف الحلم . أعرف كيف تضع ملابسها وكيف تغطي سريرها ، أعرف الدولاب الخشبي الداكن اللون قليلاً المقل على أشياءها الصغيرة ، وأعرفها مستريحة ، راقدة مستندة بذراع واحدة على الفراش في ثياب النوم ، تنظر إلى نظرة فيها فهم وتذكر وحزن وانتظار ، والستارة الرقيقة مهدى من نور الزجاج في الخارج ، وتشبعه في شفافية مائية ثابتة الوقع ، أعرف الراحة الوحيدة والنهائية في هذا الحلم داخل الحلم ، وأعرف أنه حلم نبوة وغرابة . وشيخ موج هادى يذوب على سيف بحر غير موجود» (ص ١٥٦) .

إن أحلام ميخائيل تشبه ذكرياته ، لأن أحلامه تقوم من خلال ذكرياته . وذكريات ميخائيل وأحلامه تتميز بالتدفق والسيولة والتفجر ، وكذلك التداخل والتقاطع والتناهد ، وهي أيضاً ذات طابع إيماي وتوهمي مختلط ، إن الأشياء تأتي لميخائيل ويخلقها بخياله

البصري في ضوء متسلل تفقد فيه الأشياء أصواتها حتى الحفوت ، ويكون الضوء مع الصوت مع الرائحة مع الشكل كلها ذات خصائص خاصة هي خصائص الحلم . هناك نوع من الأحلام الليلية نحلم فيه بجزء من أنفسنا ، ولكننا في الوقت نفسه نعرف بجزء آخر أننا نحلم ، ويستمر الحلم ، ونعرف أنه حلم حقيقي وليس حلم يقظة أو تهويم ، ومن ثم نكون هنا في حالة معرفة بأننا داخل الحلم وخارجه أيضاً . وهذا النوع من الأحلام له دوره المهم جداً في الرؤيا الحقيقية^(٦٤) . إن هذا النوع من الأحلام يكون أكثر قابلية للتذكر وأشد قرباً من عملية الإبداع والخيال الشعري مثلما كان الأمر في إبداع كولريديج لقصيدته كويلان مثلاً^(٦٥) . إنه الحلم داخل الحلم الذي عبر عنه ميخائيل ، والذي قامت تجربته إلى حد كبير على أساسه ؛ إنه الحلم القريب من المجاز ؛ فالمجاز يشتمل على التوتر ، التوتر بين معنيين متناقضين ظاهرياً ؛ لكنه يشتمل أيضاً على التوتر بين الجزء الذي في أنفسنا ، والذي يجبر ويدرك التعارض على أنه وحدة ، خفية أو غامضة من ناحية ، وكذلك الجزء الذي يظل قادراً على تذوق الثنائية والتعارض بين المعنيين وإدراكهما من ناحية أخرى . وبدون الإدراك الأول يكون المجاز لغة لا معنى لها ، وبدون الإدراك الثاني (المعنى الثاني) لا يكون المجاز لغة على الإطلاق^(٦٦) . لقد كان إدراك ميخائيل لرأية فيه قدر كبير من المجاز أيضاً ، فقد كان حضورها غيباً وكان غيابها حضوراً ، مثلما مثل الحلم الذي لا يحى إلا مع الغياب عن الوعي والعالم ، ولكنه بالنسبة لصاحبه أكثر حقيقة من كل مكونات العالم : «وكانت غوايتها له ، في أرض ليله ، من خلف كتابات منحوتة القللال ، عابرة ، لا يكاد يمسكها بيديه ، كانت تروده وتمضى وتعود ، على غير انتظار ، من غير ميعاد ، وكأن حضورها مقيم لا يرى ولا حدود له . وكان فقدانها ، في غمرة حبه ، يذهب معه بشمس الليل ، ويحذف قلبه . شمس العيون زهرة ليلية صلبة ، حادة الأطراف ، بلاقية ، لا تنقضى» (ص ١٣٣) .

من الحالات المرتبطة بالحلم تلك الخبرة التي لا يكون الأفراد على وعي كامل بحدوثها ؛ تلك الحالة التي تحدث في غسق الوعي أو في حالة الخدر ، في الحد الفاصل بين النوم واليقظة في منطقة ما قبل الغياب مباشرة ، أو ما بعده مباشرة ؛ ويسمى علماء النفس هذه الحالة باسم Hypnagogic الخدر عندما تحدث سابقة على النوم مباشرة ، ويسمونها Hypnopompic عندما تحدث عقب الاستيقاظ من النوم مباشرة أى قبل أن يصبح في حالة كاملة من اليقظة . والصور التهويمية في هذه الحالة تميل إلى أن تكون شديدة القوة ، تفصيلية ، وتقع فيما وراء قبضة التحكم الواعي . تكون هذه الخبرات شديدة الحيوية بحيث تبدو واقعية ، ولا يدرك الأفراد في حالات كثيرة أن هذه الصور إنما هي صور داخلية^(٦٧) . وميخائيل في «الزمن الآخر» (في اهتزاز مدف الوعي المعتم ، يأتيه وجهها المعشوق الصامت ، وحده في كل هذه الحيات المنقضية ينحن عليه ، ويسقط حوله شعرها الطويل الأسود الذي عرفه في ليلة القمر في أسوان ، بعبقه الحار ، أعشاب بحرية مبلولة وساخنة من الشمس ، وهو مفتوح العينين ، يحس منه الغنى على وجهه وعلى عينيه ، ويشرب له ؛ ويخفى كأنه لم يوجد أبداً ، الوحيد الذي كان له وجود» (ص ١١٤) . وهو يقول لنفسه : «ما كان أحرب ذلك الخطو الأول نحو ذلك الزمن» .

وقال : عندما أتحدث عنها الآن ، تبدو الأمور قاطعة الضوء ،

واضحة الأحجام والحدود . ليس في ذلك شيء من الحقيقة . في تجرّى الأيام والليالي المختلط الأمواج ، حيث ليس هناك إلا شبه ضوء ، وأجزاء مضطربة ومقطوعة الشكل . الضوء لا يأتي إلا في الحلم (ص ٤٤) . إنها نفس الخصائص التي عبر عنها كثيرا ؛ حدة الأشكال وكمال الأحجام وسطوع الضوء وانقطاع الضجيج ، كل ذلك في الحلم ؛ أما خارج الحلم فيوجد الواقع الاختلاط الضجيج شبه الضوء ؛ حالة عرفها ميخائيل جيداً لأنها وسيلته الكبرى للمعرفة ؛ حالة خبرها جيداً وعبر عنها بأشكال عديدة ، لكنها واحدة «وَأَدْخَلَ فِي أَدْغَالِ الْأَحْلَامِ الْوَجْهَ الْوَابِلَةَ بِالْفَدَقِ نَحْوَهَا الصَّبَاحَ إِلَى صَحَارَى مِنَ الْقَحْطِ الْمَصُوحِ فِي حَبَّةِ قَلْبِي» (ص ٥١) .

إن الأحلام لها قوة شفائية ، وهي طاقة إبداعية ، وهي وسيلة من وسائل الوجود واستمراره . وهي لغة إنسانية خاصة مثلها مثل لغة الكلام ، ودلالاتها الرمزية لا نهائية ، لكن جذورها كامنة في الواقع . وعندما يقول ميخائيل لرامة بأشكال مختلفة «أنت خارج الزمن» (ص ٣١٣) فإنه يلخص في جملة بسيطة إيمانه وعقيدته بهذا الحلم الخالد ، الحلم الذي هو خارج الزمن ، بلا زمن .

شكل الأداء - شكل التصور :

التصورات الخاصة السابقة التي عرضنا لها والمتعلقة بانصهار الأساطير وطبيعة الأحلام والطقوس والطقوس المضادة والرموز والسعي نحو الأكثر أصالة والأكثر اكتمالا ، كلها فرضت نفسها على طبيعة الأداء الفني في الرواية ؛ إنها نص مفتوح على الأنواع الفنية الأخرى ، وطريقة البناء الفني ليست مألوفة أو شائعة ؛ إنها تمتاح من التراث العالمي وتضيف إليه .

حين يستلهم إدوار الخراط الأساطير القديمة ويخلق أسطورة الخاصة فإنه يستعين «بكثافة الوحدات السردية التي تصف العالم الأسطوري ، وكذلك فورية تتابع الأفعال وتلاصق الوظائف وإثارة الخيال والمظهر اللا محدود للأسطورة» (٦٨) .

يستخدم إدوار الخراط وسيلة سينمائية أساسية هي وسيلة الإنتاج ، هذا إلى جانب وسائل فرعية أخرى تشمل على أدوات تنظيمية مثل «المنظر المضاعف» و«اللقطات البطيئة» و«الاختفاء التدريجي» و«الصور عن قرب» و«المنظر الشامل» و«الارتداد» (٦٩) . وكلها خصائص واضحة في تكنيك تيار الوعي في الرواية الحديثة ، وتيار الوعي هنا ولا يجري في السياق الزمني المتواضع عليه ، بل إن له سياقاً زمنياً لا يعترف بانقضاء الزمن ، أو بأن هناك في المستقبل زمناً لم يحدث بعد ، بل لا يعرف هذا السياق أصلاً ، وإنما الزمن عنده لحظة متجددة أبداً (٧٠) .

حينما يتحدث «ريتشارد إيليمان» عن الخصائص المميزة لأعمال جيمس جويس وبخاصة «بوليسيس» و«يقظة فينيجان» ، فإنه يشير مؤكداً إلى اعتماد جويس في بنائه لأعماله على المونولوج الداخلي ، والمقابلة بين الواقع والأسطورة واستخدام اللغة الشعرية ، وتأكيده أهمية الذاكرة والخبرات الماضية والزمن الذي تتم استعادته ، والتجريب الواضح في اللغة على مستوى الحرف والكلمة والجملة (٧١) . هذه الخصائص موجودة أيضاً في نص إدوار الخراط . فالعلاقات الجديدة الناشئة بين الكلمات والأشياء والكلمات

والكلمات تنبئ بالطبع في السياق المجازي للكلام الذي يُقرب لغة النص من لغة الأنواع الشعرية ويتعدد بها عن لغة الأنواع السردية (٧٢) . فهذا النص يرفض ما يمكن أن نسميه بالنقاء النوعي ويعمل ضده (٧٣) . وطريقة بناء النص تلعب فيه حركة الاسترجاع المضاعفة عدة مرات دوراً مركزياً ، وهكذا تخلق حركة المضاعفة التي يسترجع فيها كل استرجاع استرجاعاً آخر ، صورة لذاكرة تركيبية تعطي لنفسها الحرية في القص والسرد (٧٤) .

يقول كاسيرر إنه قد لوحظ كثيراً أن الرابطة الذهنية بين اللغة والأسطورة هي المجاز (٧٥) . والنص الذي تطرحه رواية «الزمن الآخر» خارج بركليته من عمق هذه العلاقة الخاصة بين اللغة والأسطورة . يتكون النص في كل باب من «الزمن الآخر» ومن ثم في الرواية كلها من سبع مكونات على الأقل أمكن لنا رصدتها : التذكر الصامت الاجتراري التهويمي ، التذكر الحوارى ، الأساطير المستدعاة ملتحمة بجسد الواقع ، الأحلام والأحلام داخل الأحلام ، التماثل الحروفية أو الرقيات أو التعاويذ الصوتية أو مقاطع الإصانة ، الوثائق الشخصية كالرسائل وغير الشخصية كقصاصات الصحف ، وصف الأماكن والأشياء والمواقف . وفي كل باب من الأبواب يبدو ميخائيل كما لو كان يُعَمِّد رامة ويعيدها ويستعيدتها مستخدماً الأفعال الرمزية والكلمات السحرية ، الأساطير والأحلام ، الحروف والأصوات .

يستعين إدوار الخراط بالفروق المرفقة بين لغة ما قبل الكلام (التفكير - التذكر - الأحلام) ولغة ما بعد الكلام (الصوت - الحرف - الفعل) ولغة الصمت أيضاً في إيصال تصورات . ومن المهم أن نلاحظ أن العلاقة بين «قال» و«قالت» ، بين القول ، والقول من ميخائيل وحده ، أو منه تجاه رامة ، ليست كلها علاقات متأنية في منظور الزمن ، فقد تكون «قال» التي يقولها هو تقع الآن وتحدث الآن (في الحاضر) في حين هو يتذكر ما كانت تقوله له (في الماضي) . والتذكر الذي يتم الآن لأشياء قد وقعت في الماضي هو تكنيك يجمع بين الإدراك بوصفه عملية نفسية تثير التذكر ومفجرة له ، والماضى كمادة للتذكر ومنجم له ومفجرة للإدراك في الحاضر أيضاً ، وهذا لا يمنع بالطبع من أن تكون «قال» - «قالت» الحوارية قد حدثت كلها في الماضي أو لم تحدث حتى الآن على الإطلاق ، أو هما معا يطمحان - من خلاله - إلى الحدوث في المستقبل ، أو أن أحدهما (قال - قالت) تحدث في الماضي أو الحاضر أو المستقبل (قال لها فيما بعد) ، ويمكن أن يكون هذا المستقبل هو مستقبل الماضي ومن ثم فهو ماضٍ أيضاً ؛ إنه تكنيك شديد التعقيد مراوغ وزئبقى كما قلنا ، ويحتاج من القارئ إلى قدر كبير من اليقظة والتنبه والتركيز ؛ فإيقاع الكلام واستمراره وتدفعه ثم صمته وسكونه وانقطاعه وعلامات الاستفهام والتعجب والتشكيل ، كلها أمور ذات أهمية بالغة في حسن تلقي هذا النص ، ومن ثم فالعلاقة بين القارئ والنص ليست علاقة سهلة وإن كان يمكن أن تكون كذلك .

يستخدم الكاتب التنصيص والتضمين ، ونلمح نصوصاً واستشهادات من عديد من الكتاب والمفكرين من أماكن مختلفة من العالم ؛ فنجد دستوفسكى مع شكسبير مع باسكال مع فريد الدين العطار مع ابن عربى مع غيرهم ذائنين في مياه النص المتجددة دائماً .

الحياة . إن حركة الحرف الموسيقية هي حركة دالة يجب النظر فيها قبلها وما بعدها لفهم الدلالة الكامنة فيها ، إنها تأتي ضرورة تعبيرية وانفعالية ، أحيانا تفيد في نقل حالة معينة وأحيانا توحى بمحاولة من قَبْلِ ميخائيل لفرض حراسة مشددة حول منطقة معينة من الوعي (أو اللاوعي إذا شئت) يهيمه أن يحيطها بسياج كي لا تظهر لأنها وثيقة الاتصال بالأم حادة ومأساة متجددة . وهي منطقة من العمل تحتاج إلى جهد خاص وطريقة أكثر عمقا من التحليل .

أخيراً فإنه من المهم أن نميز داخل الخطاب الممثل في هذه الرواية بين زمن القصة story time الذي هو كما يقول أوزوالد دكرو وتزفيتان تودوروف زمن الحكاية أو الزمن المحكى أو الزمن الخاص بعالم خاص ينبعث أو يستثار ، وزمن الكتابة writing time أو زمن القص وهو الزمن المرتبط بعملية السرد والحكى الحاضر داخل النص لكنه الأقل تمثيلاً^(٧٦) . في «الزمن الآخر» يكون زمن القصة هو اللازم نفسه ، هو بداية التاريخ ، أو هو زمن بلا بداية وإن كانت له نهاية ، ثم هو أيضاً زمن الحلم وزمن الأساطير المنصهرة ، هو زمن خاص بالمكان لكنه ليس محدوداً ولا محددًا ، الزمن المحكى هنا هو زمن أساطير الخصوبة/التجدد/الحياة ، لكنه ليس زمن القصة الوحيد ؛ فهناك معه وبجانبه الزمن الخاص بعلاقة ميخائيل ورامه ؛ هذا الزمن بالمقياس الكرونولوجي محدود ؛ لكنه في ضوء المقياس الأسطوري ومقياس زمن الحلم غير محدود ، أما زمن الكتابة فهو زمن قريب لا يبعد كثيراً ؛ إنه كما أشار الكاتب في نهاية روايته يقع فيما بين ٩ أكتوبر ١٩٨٣ و ٣ أغسطس ١٩٨٤ ، وهو زمن محدود بالنسبة إلى زمن القصة ، لكن الدرس الذي قد نخرج به من «الزمن الآخر» هو أن الارتباط المهم لا يتمثل فيما بين السنوات المتغيرة لكنه يكمن في قلب الوقائع والحقائق الخالدة .

تتجمع في النص صور الحلم مع صور الذاكرة مع صور الخيال مع حقائق الإدراك وهلوسة التهويم ، صور الاستدعاء مع صور التحديق وأمنيات الحياة والموت والحب والهذيان ، ومن ثم يتراوح أسلوب الرواية بين لغة غارقة في الشعر ولغة تقترب من لغة الحياة اليومية الدارجة (لكنها ليست عامية بالقطع) ولغة قاموسية شديدة الصرامة والتحديد . والصراع الكبير بين هذه المستويات الثلاثة للغة ، الصراع الحقيقي الحاد النافذ المتأجج ، يدور هناك ، في عالم الباطن حيث تنهج الذكريات وتنجراف الأفكار وتحترق وتومض الأحلام وتتأجج الرموز ، حيث يكون الماضي حاضراً والحاضر ماضياً والغيب مثولاً والمثول غيباً في منظور زمني معكوس ومضاعف ومنفتح .

ويتراوح أسلوب إدوار الخراط ما بين السيطرة التامة على اللغة والإلغاء التام لهذه السيطرة ، وأحيانا ما تختلط السيطرة بعدم السيطرة ، حيث تتداخل مشاهد حلمية مهوشة مع مقاطع تجريبية صوتية إصانة تنحت فيها كلمات ذات خصائص صوتية متقاربة لنقل حالة معينة يريد بها ، ولإكساب اللغة مصاحبات موسيقية إضافية مع مصاحباتها الصوتية وقيمها التشكيلية ، ومن ثم تفيد هذه المقاطع الصوتية في نقل حالات معينة . فهو يستخدم حرف الحاء مثلاً (ص) للتعبير عن حالة الحلم والاحتدام والحرارة واللهيب المستعر والأحلام المذبوحة ، في حين يستخدم حرف الجيم لإحداث الضجيج أو الإيجاء به ، الضجيج والفوضى التي يحاول حماية نفسه منها من خلال إسقاط حاجز الصوت أو وضعه بينه وبينها ، حيث الضوضاء الهائلة التي يريد الهرب منها الممتزجة بالصهد والقعقة بلا طحن وحركة التاريخ المليء بمظاهر الانكسار ؛ في حين يكون حرف الغين في نهاية الرواية معبراً عن الغصة والاختناق والغرغرة ، الحالة المصاحبة لاقتراب الغرق ، أوزيريس في الأساطير المصرية الذي هو الإله العريق وتانتالوس في الأساطير الإغريقية الذي يظل في عطش دائم مدى

الهوامش

- (٤) كلود ليفي شتراوس ، مقالات في الإناسة ، اختارها ونقلها إلى العربية د. حسن قيسى ، بيروت : دار التنوير ، ١٩٨٣ ، ص ٤٧ .
- (٥) توماس بلغتش ، عصر الأساطير ، ترجمة : رشدي السيسى ، القاهرة : النهضة العربية ، ١٩٦٦ ، ص ١١ .
- (٦) جى روتشر ، الأسس المثالية والرمزية للفعل الاجتماعي ، تعريب د. مصطفى ونديشلي ، مجلة «الباحث» اللبنانية حزيران ١٩٨٣ ، ص ٩٥ .

(١) C. L. Strauss, The Structural Study of Myth, In: The Structuralists: from Marx to Levi Strauss, ed: R & M. De George, Anchor Books, New York: 1972. p. 209.

(٢) ك. ك. راتفين ، الأسطورة ، ترجمة جعفر صادق الخليلي ، منشورات عويدات (بيروت - باريس) ، ١٩٨١ ، ص ٣٣ .

(٣) محمد عبد الحى ، الأسطورة الإغريقية في الشعر العربي المعاصر ، القاهرة : دار النهضة المصرية ، ١٩٧٧ ، ص ٨٧ .

Drama, ed: by M Kallich et al, New York: The Odyssey Press 1968.

(٢٩) يرد ذلك في أكثر من موضع من « رامة والتنين » وكذلك « الزمن الآخر » .

(٣٠) معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية ، ص ٢٤٨ - ٢٤٩ .

(٣١) S. Frued, Dostoevsky and Parricide, In: Oedipus, Myth and Drama, p. 308.

(٣٢) O. Rank, Birth of Hero, ch. I.

(٣٣) عبد العزيز صالح ، الشرق الأدنى القديم ، الجزء الأول ، القاهرة : الأنجلو ، ١٩٨٢ ، ص ٣٤٧ .

(٣٥) صموئيل هنري هوك ، المرجع السابق ، مواضع متفرقة .

(٣٦) بير موتيه ، الحياة اليومية في مصر في عهد الرعامسة ، ترجمة عزيز مرقس منصور ، القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٥ ، ص ٣٧٢ - ٣٧٦ ، وهناك رأي مشابه لذلك أورده إيفار ليسنر في كتابه « الماضي الحي » الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١ ، ص ٦٨ وكذلك هنري برستيد في « فجر الضمير » ، ص ١٢٨ .

(٣٧) بير موتيه ، المرجع السابق ، ص ٣٧٦ .

(٣٨) C. G. Jung, Systems of Transformation, p. 272.

(٣٩) إدوار الخراط ، خواطر حول ميخائيل ودون كيشوت : تساوق : إبداع ، أكتوبر ١٩٨٥ .

(٤٠) Quoted through J. Campell, 1970, p. 165.

وقد أخذ ألدوس هكسلي مصطلح أبواب الإدراك doors of perception من وليم بليك وجعله عنواناً لأحد كتبه .

(٤١) سامي خشبة ، رامة والتنين ، فصول ، ١٩٨١ ، المجلد الأول ، العدد الثاني ، ص ٢٦٥ .

(٤٢) E. Cassirer, Language and Myth, New York: Dover, 1946, pp. 45 — 50.

(٤٣) Through J. S. Levine, Originality and Repetition in Finnegans Wake and Ulysses, PMLA, 1979, Vol 94, No 1.

(٤٤) إدوار الخراط ، خواطر حول ميخائيل ودون كيشوت : تساوق ، إبداع ، أكتوبر ١٩٨٥ .

(٤٥) إدوار الخراط ، مفهوم للرواية ، قدمت إلى ملتقى الرواية العربية الذي عقد في فاس بالعرب ، ديسمبر ١٩٧٩ ، ص ٣٠٦ ، والآداب البيروتية . العدد ٢ - ٣ ، شباط - آذار ، ١٩٨٠ ، ص ١٠٥ .

(٤٦) C. S. Jung, Psychology and Literature In : The Creative Process, ed. by B. Ghiselin, New York: The New Amer. Libr. , 1952, pp. 208 — 210.

(٤٧) ماهر شفيق فريد ، رواية عظيمة ، الثقافة ، مايو ١٩٨١ ، ص ٩٤ .

(٤٨) English, H & English A. C. , A Comprehensive Dictionary of Psychological and Psychoanalytical Terms, New York: Longman, 1958, p. 303.

(٤٩) Samuels, M. & Samuels, N. Seeing With the Mind's Eye, The History, Techniques and Uses of Visualization, New York: Random House Inc. , 1982, 301.

(٥٠) E. Wood, Zen Dictionary, London: Pelican, p. 93.

(٥١) Samuels & Samuels, p. 93.

(٥٢) Samuels & Samuels, pp. 83 — 93.

(٧) إرنست كاسيرر ، الدولة والأسطورة ، ترجمة د. أحمد حمدي محمود ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ ، ص ٦٥ - ٦٦ .

(٨) من خلال د. عز الدين إسماعيل ، القصص الشعبي في السودان ، دراسة في فنية الحكاية ووظيفتها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة : ١٩٧١ ، ص ١٨٦ .

(٩) أحمد شمس الدين الحجاجي ، صانع الأسطورة : الطيب صالح ، مجلة « ألف » ، العدد الثالث ، ربيع ١٩٨٣ ، من منشورات الجامعة الأمريكية بالقاهرة .

(١٠) صموئيل هنري هوك ، منعطف المخيلة البشرية ، بحث في الأساطير ، ترجمة صبحي حنيدى ، اللاذقية ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ١٩٨٣ ، ص ٩ .

(١١) J. Campell, Mythological Themes in Creative Literature and Art, In: Myths, Dreams. and Religion, ed. by J. Campell. New York: Dutton 1970, p.p 138 — 141.

(١٢) C. L. Strauss, Myth and Meaning

(١٣) C. L. Strauss, The Structural Study of Myth, p. 210.

(١٤) لطفى الخورى ، المعجم الميثولوجي ، مجلة التراث الشعبي (العراقية) عدد ١٢ ، ١١ ، ص ٢١٣ - ٢٠٤ .

(١٥) مرجريت مري ، ص ٢٦٠ من خلال د. أحمد شمس الدين الحجاجي ، الأسطورة في المسرح المصري ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٤ ، ص ٧٤ .

(١٦) A. W. Shorter, The Egyptian Gods, London: Routledge & Kegan Paul, 1993, p 130.

(١٧) إدوار الخراط ، رامة والتنين ، بيروت ، المؤسسة العربية ، ١٩٨٠ ، ص ٩٦ .

(١٨) معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية ، ترجمة أمين سلامة ، القاهرة : دار الفكر العربي ، ١٩٥٥ ، ص ١٩٥ - ١٩٦ وكذلك د. عبد الحميد يونس ، معجم الفولكلور ، بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٨٣ ، ص ١٢٤ .

(١٩) محمد عبد الحميد خان ، الأساطير والخرافات عند العرب ، بيروت ص ١٢٩ - ١٣٠ .

(٢٠) جيمس فريزر ، أدونيس أوتوموز ، ترجمه جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٢ ، بخاصة الفصل الرابع .

(٢١) قاموس الكتاب المقدس ، بيروت : منشورات مكتبة المشعل ، ١٩٨١ ، ص ٣٦٢ .

(٢٢) James Orr et al (eds) International Standard Bible Encyclopedic, Vol. IV, Peardmens, 1974.

(٢٣) جيمس هنري برستيد ، فجر الضمير ، ترجمة سليم حسن وآخرين ، القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٧٧ ، ص ١١٦ .

(٢٤) جيمس فريزر ، أدونيس أوتوموز ، ص ١١٨ .

(٢٥) رؤيا يوحنا اللاهوتي ، الإسكندرية : كنيسة مارجرس باسبورتنج ، ١٩٧٣ ص ٦٩ .

(٢٦) هـ . أ . إيرنسايد ، نبوة أشعيا ، تفسير سفر أشعيا ، تعريب ، ص . ف . باز ، بدون تاريخ ، ١ : ٦ ، ٧ .

(٢٧) هـ . أ . إيرنسايد ، نبوة حزقيال ، تفسير موجز لسفر حزقيال ، تعريب ص . ف . باز ، الأردن ، الزرقاء : دار الحياة ، بدون تاريخ ، ١ : ١ ، ٣ .

(٢٨) C. G. Jung, Symbols of Transformation, In: Oedipus, Myth and

- (٦٥) S. T. Coleridge, Prefatory Note to Kubla Khan, In: *The Creative Process*, 1952, pp. 84 — 85 .
- (٦٦) Parfield, p. 223.
- (٦٧) Samuls & Samuels, p. 47.
- (٦٨) قاسم مقداد ، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي جلجامش ، دمشق : دار السؤال ، ١٩٨٤ ، ص ٧٩ .
- (٦٩) روبرت همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ترجمة د. محمود الريمي ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٥ ، ص ٧١ - ٧٢ .
- (٧٠) إدوار الخراط ، مفهوم الرواية ، ص ٣٠٨ .
- (٧١) R. Ellmann, James Joyce, New York: Oxford University Press 1959, pp. 308 — 313 .
- (٧٢) فخرى صالح ، رامة والتنين : تشريح العشق ، مجلة المهدي الأردنية ، العدد الخامس السنة الثانية شتاء ١٩٨٥ ، ص ٥٠ .
- (٧٣) سيزا قاسم ، بوطيقا العمل المفتوح ، فصول ، ١٩٨٤ ، المجلد الرابع ، العدد الثاني .
- (٧٤) فخرى صالح ، رامة والتنين : تشريح العشق ، ص ٤٧ .
- (٧٥) E.Cassierer, *Language and Myth*, p. 184.
- (٧٦) O. Ducrot & T. Todorov, *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*, Trans. by C. Parter, Oxford: Blackwell Reference, 1979, p. 319.
- (٥٣) C. G. Jung, *Psychological Types*, London: Kegan Paul, 1933. p. 509.
- (٥٤) R. Arnheim, *Inverted Perspective In Art*, Leonardo 1972, 5, pp. 125 — 135.
- (٥٥) M. Westcott, *Toward A Comprehensive Psychology of Intuition*, New York: Holt 1958.p.8.
- (٥٦) إدوار الخراط ، ندوة برنامج مع النقاد ، ١٣ فبراير ١٩٨٠ ، نشر محدود على الآلة الكاتبة .
- (٥٧) بدر الديب ، الزمن الآخر والوعي الفيزيقي للوجود ، إبداع ، أغسطس ١٩٨٥ ص ١٠ .
- (٥٨) C. L. Strauss, *The Structural Study of Myth*, p.193.
- (٥٩) J. S. Levine, 1979, p. 107.
- (٦٠) Samuels & Samuels, p. 5.
- (٦١) Samuels & Samuels, p. 11 — 12.
- (٦٢) D. Faulkes, *A Grammar of Dreams*, New York: The Harvester Press, 1978, p. 14.
- (٦٣) فريدرش فون ديرلاين ، الحكاية الخرافية ، ترجمة د. نبيلة إبراهيم ، بيروت : دار القلم ، ١٩٧٥ ، ص ٩٨ .
- (٦٤) O. Parfield, *Dream, Myth, and Philosophical Double Vision*, In : *Myths, Dreams and Religion*, 1970, p. 222.



مركز تحقيق تكامل علوم إسلامي

بِلاغة الاستحالة

«بيضة الديك» بين استحداث الشكل ومنطق البتر السردى

بشير القمري

١ - مدخل : الرواية المغربية ، قطيعة أم استمرار ؟

لنعترف منذ البداية : إن الحديث عن الرواية المغربية لم يعد في الوقت الراهن حديثاً سهلاً وطبيعاً ؛ ذلك أن هذا الجنس الأدبي وهو يترسخ تدريجياً تقاليد أدبية - إبداعية عندنا ، وكتابة تنتظم ضمن متواليات متقاطعة من الخطابات ، وتسهم في مساءلة الواقع (بدورها ؟) ومحاور الذات والآخر والمجتمع والسياسة والتاريخ ، قد أصبح - هذا الجنس الأدبي يحيط نفسه بضرورة من القضايا والأسئلة المركبة التي ما فتئت تحصب وتتناسل في فوران لا ينضب ولا يتوقف . وبقدر ما يبدو أن التقاليد الروائية تترسخ تزداد المسألة النقدية حولها وحول « الرواية المغربية » - إشكالات وإشكالية يعدد المقاربات الممكنة في الوصف والتفسير والتأويل ، ويزداد الإشكال - ومعه الإشكالية ، ضراوة عندما تنتصب مفارقة صعوبة التوفيق بين مسألة التكوّن - الذي كان مشروعه متردداً في البداية من حيث النشأة والتطور - ومسألة « حدائث الشكل » التي تفترض وجود التراكم والتجارب المتكاملة ، كما تفترض توافر علائق الروائي بالذهني والثقافي والاجتماعي والسياسي ، وتفترض - فوق هذا وذاك - وجود منطق قطائمي يمس حقيقة تجاذب مركز الصدارة وطبيعته بين هذه الرواية وما سبقها من تقاليد نثرية وشعرية بخاصة عندما نسلم مع الأستاذ أحمد البابوري بأن هذه التقاليد كانت بالفعل تعرف « صراعاً تكوينياً » أساسه التحول الذي حدث على مستوى البنى الذهنية التي انتقلت من تغليب سلطة النثر على الشعر ، وتقريب « النثرية » من « التعبير » عن الذات والمجتمع بوصفها شرطاً أساسياً وحيوياً لا ستقطاب عناصر القص والسرد^(١) التي اتخذت في بداية التأسيس الأول شكل « القصة القصيرة » أو « المقالة القصصية » ؛ غير أن الانتصار الجزئي الذي عرفته القصة أولاً ثم الرواية بعدها لا يمنع من القول باشتداد تعقد المسألة الروائية بحكم ما ارتبطت به من تخريجات ومواقف نقدية أصبح بعضها الآن ينسحب - كالقول بحدائث العمر والتجريب (إبراهيم الخطيب) ، وهيمنة السير ذاتية (إدريس الناظوري) والبعض الآخر يتجذر ويزداد إنفتاحاً من باب جدلية ما يعرفه كل تاريخ أدبي حديث معاصر . من شأن هذه الملامح والسمات أن تطرح سؤالاً مركزياً هو : هل عرفت الرواية العربية سابقاً - وتعرف حالياً - تحولات تكوينية محسوسة يندغم ضمنها ما له علاقة بالتجارب الروائية « الكلاسيكية » والتجارب « الحديثة » في الآن نفسه ؟

والأسلوب والكتابة ، والقول بتوافر « شروط الانتصار » داخل كتابة الرواية المغربية ، وهما المظهران اللذان يسمان جانب التطور المورفولوجي داخلها ، بخاصة عندما نراعى سيروية الانتقال من الشعر إلى القصة إلى الرواية ، ومن المناظرة والمقالة داخل الأدب النثري : كيف ستعامل مع هذه « التحولات » وهذا « التمزق » وهذا « الانتصار » ؟ هل سنسلم إجرائياً (وتجاوزاً) بوجود قطيعة انطلاقاً من

يبدو لأول وهلة أننا إزاء خطين متقاطعين داخل المشروع الروائي بالمغرب ، وهما : تحقيق انزياح بالنسبة للنصوص التي ظهرت منذ ما يقرب من عقد ونصف من الزمان ، ووفاء نصوص أخرى سابقة ولاحقة - لا يهم - للنماذج المقولبة نفسها ؛ ومن ثم قد نستطيع افتراض وجود مظهر للتمزق الذي تحدث عنه (رولان بارت) بصدد الرواية الفرنسية منذ (فلوبير)^(٢) على أساس مراعاة شروط اللغة

نصوص (العروى) و (المديني) و (شغموم) و (التازي) و (ربيع) أم أنه - كما يقول (ر. بارت) نفسه - «يجب ألا يحددنا لا التشويع ولا الحركة ، فالأمر يتعلق جيداً بكتابة وحيدة»^(٣) ، ومن ثم لا تتعدى النصوص الأخيرة - بخاصة عند (شغموم) و (التازي) و (ربيع) - المستوى «الترييني»^(٤) ؟

إن المدخل السليم للإجابة عن إشكال القطيعة والاستمرار داخل التجربة الروائية بالمغرب هو أن نؤمن - بهدف الحديث عن «التمزق» و«الانتصار» - بأنها كتابة بورجوازية تعرف بدورها «إشكالية الشكل»^(٥) ، ومن خلال ذلك قد نقارب كل المشروع الروائي بما في ذلك (بيضة الديك) التي من شأنها أن تقدم تشخيصاً مقنعاً لأولية التحول والثبات ، والتغير والعنافة ، كما تقدم الدليل على اختيار كتابة تصبح - نتيجة التجريب - بمثابة عزلة أو سجن عندما ينطلق الأمر بمعادلة الوعي بهذه الكتابة المقرونة بالمحافظة والاستحداث في الآن نفسه .

٢ - بنية الحكى في (بيضة الديك) :

شكلياً : يعتمد النص نسقاً فنياً تراثياً يجمع بين التركيب المتداخل على مستوى البناء ، والقص المشترك الذي تمارسه الشخصيات في حق بعضها البعض على مستوى السرد . وتبدو قصة (رحال) في هذا النسق نواة أو بذرة يفتح بها النص (ص ٦) ، لتتلوها بعد ذلك قصة (الحاجة) (ص ٣١/٢٠) ، فقصة (عمر) . بعدها (ص ٣٤/٣٨) ، وقصة (غنى) صديقة (رحال) (ص ٤٥/٤٠) قبل أن تنتصب قصة (كنزة) صديقة (عمر) (ص ٥١/٤٨) ، ثم تعود بعدها جميعاً قصة (رحال) إلى التجلي (ص ٦٤/٥٤) ، وقصته عن حديقة «الكاتب» بعد ذلك (ص ٧١/٦٦) ، ثم تأتي في النهاية قصة «سارد (بيضة الديك) عن جيجي (= غنى) وعن صديق (رحال) «الكاتب» (ص ٨١/٧٤) ، إلا أن هذه المتواليات من القصص الثمان المتقطعة فضائياً ينبغي ألا تنسينا بعض الخصائص المورفولوجية ، وهي تسطر أوليها بمراوحة بين قصة وأخرى أحياناً عندما يتعلق الأمر بالتنويع السردى وتوظيفه لخدمة استراتيجيات أخرى كالتوليف مثلاً ، ومن ذلك ما تقدمه قصة (عمر) من علاقة وظيفية في إدراك فعالية السارد الذي ينظم سيمفونية الانتقال من قصة إلى أخرى عن طريق مؤشرات علائقية تعين على تقريب الشقة والتفصيل والاندغام والتوليد دفعة واحدة :

«أنا من مراکش ، اغتصبت فتاة وقررت بنفسى من هناك . كانت تحبني ، ولكن أباه كان شريراً . لقد جئت على تلك الحادثة . اجترت مباراة للالتحاق بالجمارك . نجحت في الامتحان ، ولكن عندما وقعت الحادثة اضطررت للاختفاء . إن طريق النساء هي طريق الشر . تفو عليهن ! وبعدها جئت إلى الدار البيضاء ودخلت السجن والتقيت فيها بعد هذه الشارقة المارقة » (ص ١٣) .

وقد جاءت هذه «الخلاصة» مندغمة داخل قصة (رحال) التي تدشن تركيب (بيضة الديك) منذ الاستهلال ، وتغلقه عندما يعود السارد إلى الحكى على لسان (رحال) في شكل اعتراف معاكس لما بدأت به قصته ، وإن اختلفت النبرة بين المفتوح والمختتم من صيغة

«الحوار الداخلي» التي تشبه أسلوب «اليوميات» إلى صيغة التساؤل والتفكير والاستهزاء والدخول في سجالية مع مظاهر أخرى تحولت من هيمنة الفردى - الذاتى إلى الجماعى - الموضوعى (ص ١٥) . وتقترب من هذه المراوحة تقنية تضمين حكاية شجار (رحال) و(عمر) - ص ٩/١٠ - داخل قصة (الحاجة) ، وفيها نحس أن ما كان سرداً مسنداً إلى «الماضى القريب» للرواية قد أصبح «خلاصة» ويتخذ لبوس «وجهة نظر إيديولوجية» :

كلنا تكبر أمخاخنا أحياناً وتصغر في أحيان أخرى وما وقع تلك الليلة مع (رحال) كاف ليبرهن على أن غنى أكبر من غنى . تلك الليلة صغر غنى حتى أصبح في حجم حبة خردل ، وكبر غنى حتى أصبح في حجم جبل . قلت له مراراً أن يصعد إلى السطح وأن يلقي بمناجى ذلك الشاب إلى الخارج ، ولكنه أصر على ألا يفعل ذلك ... الخ (ص ٢٨) .

ومن قبيل ذلك أيضاً تضمين نفس الحكاية من قبل (عمر) وهو يسرد قصته (ص ٣٥) حيث نقرأ : «هذا ما وقع لها من ذلك الشاب اللطيف طيب القلب (رحال) . لو كنت قد اتبعت رأيها لكنت قد قتلته أو قتلنى» ، وكلها تؤول إلى القصة - النواة التي يكتسب فيها الحدث دافعيته مسنداً إلى زمن الرواية عامة ، ومرتبطة بنبرة الوصف الضمنى للحظة الشجار (ص ١٠) ، ونفس المظهر تحتكم إليه قصة (غنى) عن (رحال) - ٤٥/٤٠ - وصديقة (عمر) يوم التقى بها هذا الأخير (ص ٤٠) ، وإذا كان هذا كله يمثل نوعاً من التناص الداخلي الذي يفرخه منطق النص ، فإنه إلى جانب ذلك يقوم بوظيفة دلالية تضاف إلى الوظيفة التركيبية ، وذلك عندما نشدد على «الأيديولوجى» وعلى الوعي المتباين لدى الشخصيات عندما يتعلق الأمر بالإبانة عن الرؤية للعالم أو إصدار أحكام القيمة (محكمة الشخصيات بعضها بعضاً كما هو الشأن بالنسبة لـ (غنى) وهى تمجد «فحولة» (رحال) (ص ٤٢) . وتضاف إلى هذا «التشكيل» المعماري خاصية تركيبية أخرى أكثر استحكاماً في تنظيم مروحة الزمن الروائى العام من حيث نواته وتنويعاتها في السرد ، ويتجل ذلك بوضوح عندما نفكك سنن هذا الزمن في قصة (الحاجة) التي تنتصب «عرفياً» إلى «حاضر الرواية» ، ولكنها تجمع دفعة واحدة بين الاستذكار عندما تروى طفولتها مسندة إلى الماضى البعيد (ص ٢٠/٢١) ، ثم تروى بعد ذلك مراهقتها واكتماها ودخولها «عالم الغواية» (ص ٢٢/٢٤) - الذى هو جزء من حاضر الرواية أيضاً - وتروى ثالثة تنغاف في أحاديثها مع أمها وهى تطالبها بأن يكون لها بيت (ص ٢٥) ، وحديث أمها مع (السى العربى) (ص ٢٧) : «آه كم أتمنى لو أنجب منك ولداً يابواكتاف .

- وماذا تفعلين به ؟ ماذا سوف يأكل ؟ يكفى أن أعيل أبناء تلك الكحلاء ، وتمزج ذلك بقصتها مع (عمر) التي هى بدورها جزء لا يتجزأ من حاضر (بيضة الديك) أيضاً :

- يجب أن تنجب لى ولداً أو ولدتين من هؤلاء الفتيات اللواتى يرتدن البيت . دعنى أتكفل بالأمر .

قال عمر :

- أنت تريدان أن تدخلينى السجن . أنا لا أطيق أن أنجب ابن حرام » . ص (٢٨)

تتخذ (بيضة الديك) لبوس حكاية شعبية عتيقة عندما تعنون لوحاتها المتتابعة - والمتقطعة في الآن نفسه - بعناوين مستقلة على غرار ما نجده في (ألف ليلة وليلة) و (سيف بن ذى وزن) أو مجموع السير المتداولة في الأوساط المجتمعية التقليدية . ويبدو ذلك واضحاً عندما تقترن كل لوحة بخلاصة أو موجز «أخلاقي» يهدف إلى استخلاص العبرة . وإذا كانت اللوحات الثمان تتناص مستقلة فإنها في النهاية تصوغ معنى حكيمياً قابلاً لأن يصير أطروحة مركزية تكمل المغزى وقصدية اختيار موضوعه الرجل/ المرأة . ومن شأن هذه التورية أن تكشف عن قصدية اختيار العنوان كحمولة أيديولوجية ومعرفية عندما نقرأها - القصدية - بسيرة النص : إن التفسير الذي تضعه (اليهودية) لهذه البيضة - بوصفها استعارة - كافٍ لأن يتحكم في تخريج الرسالة ؛ فبقدر ما تكشف استعارة (بيضة الديك) عن استحالة التحقق والقول بالغرابة والإعجاز والتندر والتحدى ، بقدر ما تقن لعبة الصدفة في الحصول والرغبة وتعوق المقصد لدى اليهودية التي تتعرض للإفلاس وتكتشف أن «البيضتين كانتا فاسدتين . توفي الكتكوتان في المهد . بدأت مضايقات السلطة لي ، ورجال الضريبة وسامسة النهر العكر بدأوا يخوضون ماءه ، لكنني عرفت كيف أتخلص من كل هذه المضايقات فيها بعد . نجوت بنفسى وبعث البار الذي أغلق نهائياً الآن» (ص ٢٣) . وإذا كانت الصدفة (كحمولة موظفة في الترميز) قد ساقطت ما ساقط لليهودية من صعود وانحيار وصعود بعدهما (= الحصول على العمارتين) يتخلله انحيار دائم - من حيث «السقوط» في جحيم «الرذيلة» (٩١) - فإنها قد يمكن تعميمها ، وجعلها قانوناً منطقياً ومنطقياً عاماً يتحكم في توضيب السرد الروائي في (بيضة الديك) إجمالاً ، وفي جعل هذا السرد - يخضع لنية المؤلف وليس السارد فحسب ، وذلك في الربط بين كل زوجين اثنين من شخصيات الرواية مادام أنها تشترك في عدة مواصفات تجعلها بدورها تمتلك (بيضة ديك) - أى الصدفة والاستحالة والتحقق في الآن نفسه - وهي تلتقي بشريكها ، فتصاب بالخبثية أو تنجح في الائتلاف زمنياً أو يتعذر اتصالها وتواصلها أو تقع - أكثر من هذا وذاك - ضحية «أخلاقيتها» (كما هو الشأن بين (جيجي) وصديق (رحال) في نهاية النص) ، أو أن هذه «البيضة» قد تنفص ويصير لها شأن (قصة الرجل مع ابنته مضمّنة في المقام والسياق نفسيهما) ، ومن بين هذه المواصفات كون أغلب الشخصيات يتحكم فيها دافع الفرار بالإضافة إلى قانون الصدفة :

«... مزقت نتيجة الطرد المدرسية ، وفررت من البيت . وعندما وجدت عملاً لدى الصيدلية عدت إليه . شيء قليل خير من لا شيء . لكنني فررت من البيت مرة أخرى» (من قصة (رحال) قبل أن يتصل ب (غنى) . ص (٨) .

«... ذات يوم وقعت في يد مسلم . لا يشبه (السى العربى) في شيء . فر من بيتهم ، وفررت من بيتنا» (من قصة اليهودية قبل أن تتصل ب (عمر) . ص (٢١) .

«... وهل هناك شيطان أكثر من امرأة ؟ فهي التي تطردك من هراكش» (من قصة (عمر) قبل أن يتصل باليهودية) . ص (٣٢) .

«لكنه فرّ إلى مكان معين ولم يتزوجني ...» (من قصة صديقة (عمر) وهي تتحدث عنه) . ص (٤٨) .

لا يمكن أن يتم تفسير هذه البنية الشكلية وفهمها إلا على ضوء ربط حافظ الفرار - مقروناً بقانون الصدفة وحتى تولّد وتشغل استعارة (البيضة) - بحافظ الصراع والتناقض (التقابل) بين «الذكر» و«الأنثى» - من منظورية محاورة رواية (زفزاف) هاته مع الحكاية الشعبية - بوصفها حمولة أيديولوجية ثنائية قائمة في تحايف الخطاب المحايث على غرار الحكاية الشعبية عندما تقوم هيكلتها على ثنائية الخديعة والإيقاع ، ويتضح ذلك عندما نتصور (حسب النص) أن أم السارد الفرعى (رحال) قد أوقعت بأبيه وجعلته برغم فقره يلد «أربعة إخوة لا يذهبون إلى المدرسة لأنه لا يستطيع أن يدفع عنهم» (ص ٨) ، وأن أب (عمر) يقول : «لأن الله نسيهن [النساء] من رحمته» (ص ٣٤) عندما يُسأل : لماذا سميت النساء نساء ؟ ، وفي هذا تعميم تدرج ضمنه حتى النساء اللواتي عرفهن أب (عمر) ، ومنهن أمه مادام هذا الأب يمثل بؤرة وعى شعبي يحكم التجربة والعمر ، ثم عندما نعلم أن (غنى) أوقعت ب (رحال) واليهودية أوقعت ب (عمر) كما أوقعت به قبل ذلك (كنزة) فتاة مراكش المراهقة ، ويكتمل هذا البعد عندما تقيم لهذا الإيقاع - حسب منظوره في الحكاية الشعبية أساساً ، أو بعض الكتابات المتداولة كـ (الروض العاطر) - تدرجاً من التضمينات التي يحيل عليها الخطاب المحايث في النص ، وهو التدرج الذي يبدأ خافتاً ثم يقوى مصعداً منذ البدايات الأولى ، ويأشّر تناميته بتشخيص التقابل بين «الذكر» و«الأنثى» انطلاقاً من قصة اليهودية - مثلاً «التي وجدت ما أرادت» (ص ١٩) ، والتي من أجلها ترك (السى العربى) «زوجته وأطفاله» (ص ٢٦) ، ومن خلال هذه القصة يعلن (عمر) عن المبدأ الجوهرى في سلسلة (بيضة الديك) وهو مبدأ المرأة تساوى الخديعة عندما يصرح : «إن أحاييلكن كثيرة» (ص ٢٦) ، ويقترن بذلك أيضاً قول اليهودية : «كلنا فاسدات ، وقيل فينا إن النساء ضلعة عوجاء . هذا صحيح . لأننا ناقصات عقل ودين» (ص ٢٩) ، وبذلك تدشن منطقاً جدالياً داخلياً حاكماً للمبدأ الجوهرى المشار إليه ، فيتدخل المؤلف لصياغة «باب النساء» (ص ٣٣) ، وهذا ضرب من ضروب التناص من حيث الشكل الروائي ، وإلغاء الحدود بين سارد النص ومؤلف الرواية إلى جانب التناص مع الحكاية الشعبية ، ويأتى «باب النساء» مترتباً عن هذا المنطق ذاته حين يقول (عمر) : «لولا تلك الحمقاء الصغيرة لما كنت قد غادرت درب الطوارق في مراكش» (ص ٣٤) ، أما عندما يتساءل (عمر) : «هل هناك شيطان أكثر من المرأة ؟» (ص ٣٥) فإن تساؤله يتخذ صفة رد Réplique على تساؤل آخر : «هل تعتقد أن الحاجة شيطان ؟» (ص ٢٦) الذي لهج به (رحال) ، خاصة وأن (عمر) يضيف قائلاً : «فهي التي تطردك من مراكش ، وهي التي تستطيع أن تضمن الحياة كلها في الدار البيضاء ، وتقف حاجزاً في وجه البوليس . حتى الشيطان لا يستطيع أن يقف في وجه هؤلاء . لكنها هي تستطيع ذلك» (ص ٣٥) . ومن هنا يتأكد لدينا أن مقولة النساء تتخذ صفة خطاب أيديولوجي محايث يوازى الخطاب الروائي ويغلفه ويغذيه ويؤطره ليسهم بدوره في صياغة الأطروحة المركزية لنص (بيضة الديك) على أساس أن هذا الخطاب يبدأ في الشق الثانى من اتخاذ نبرة أكثر وضوحاً عندما يتم الإعلان عن «المرأة» (منذ (ص ٣٥) بوصفها شيئاً لا يقل «خطورة» عن «النار والبحر ورجال المخزن» (الصفحة نفسها) ، والقول إن كل «النساء يتشابهن» (ص ٣٦) مقابل «كل النساء يختلفن

عن بعضهم» (ص ٣٨) ؛ وكلها تأتي في صيغة ردود وأخذ ورد كتومين . ولا غرو أن المؤلف يسهم في صياغة ذلك ، ويثبت وعيه بالمرأة في قنوات وعي الشخصيات كـ (جيجي) التي تقول : «والدي لم يخلص لأمي . تركنا وذهب يعيش مع راقصة في درب (ميلا) . من يدفع الكراء ؟ ومن يدفع نفقات البيت على أطفال زغب الحواصل لا ماء ولا شجر ؟» (ص ٤٠) ، ونظير أبيها المتحدث عنه - من منظور المرأة - (السّي العربي) الذي ترك أبناءه من أجل أم اليهودية ، وكلها تنويغات أيديولوجية تقود إلى بؤرة الأطروحة المركزية لنص (بيضة الديك) الذي يريد إقناعنا (إقناع القاري - المتقبل) بأن هناك «نوعاً من النساء والرجال» (ص ٤١) يمكن التعاطف معهم مع إعطائنا (إعطاء القاري - المتقبل) حق المفاضلة واختيار «النموذج» الذي يمكن أن يحتذى .

هل تقدم (بيضة الديك) بهذا ضرباً من «التلقين» و«التهديب» و«التعليم» و«المعرفة» كما تقول (جوليا كريستفا)^(٦) ، أم أنها فقط «حاملة لتعاليم وتطمح إلى البرهنة عن حقيقة ما»^(٧) ؟

عندما نقابل بين مفتاح قصة (كنزة) صديقة (عمر) - ص (٤٨) - وما آلت إليه بعد اتصالها به تقول : «لقد علمني الشيء الكثير في الحياة . لم أكن أعرف حتى المدينة التي ولدت فيها . هو الذي أخذني إلى كثير من الأماكن في الضواحي . ذهبنا مرة إلى أسفى ، وتمتعنا بالخضرة والأشجار ، وسبحنا في المسبح هناك . . . وعمر كان فحلاً وزوين في كل شيء ، والكلمة إذا قالها فعلها ، ولذلك أحببته » (ص ٤٩) . ومن شأن هذا التسليم أن يجعل (كنزة) تنماهي مع (جيجي) وهي تحكم على (رجال) وتجعلها تنظمنا داخل أفق أيديولوجي واحد أساسه الاعتراف بسلطة «الرجل» وتميزه مطلقاً ، كان الأمر يتعلق بأطروحة سلفية متخفية في ثنايا النص من باب (الرجال قوامون على النساء) . إلا أن هاجس التمزق النفسي لدى (دحو) يقلب الموازين ، فيردنا إلى بؤرة الحكى التي تنمط وتؤدلج (بيضة الديك) وأطروحتها العامة : قوة الرجل المموهة وأمشولة القدوة مقابل ضعف المرأة في النص التي تقابلها بدورها «قوة» يعلنها (دحو) الذي تغيرت «أحواله بعد أن تعرف على ذلك الأوروبي في حديقة السندباد» (ص ٥٥) فيقول : «من الآن فصاعداً لن أعيش إلا معهم مادامت ليست لنا قدرة على النساء» (الصفحة نفسها) ، ويقترب منه في هذه الصيرورة الرؤيوية صديق (رجال) الكاتب وإن كان : «لا يكره النساء ، ولكنه يكره الرجال الذين جعلوا من النساء دمي ، ووضعوا على قريباتهم القيود في حين استباحوا لأنفسهم نساء الآخرين» (ص ٦٢) برغم أن هذا الصديق عندما يجامع (جيجي) ويتعرض لحالة تأنيب ضمير يقع دون «قوة» المرأة التي تتفوق عليه في تصور العلاقة بين المرأة والرجل :

«لا تعقد نفسك يسدو أنكم أنتم الكتاب تجعلون من الحبة قبة» .

«الامر ليس كذلك ، ولكني لم أعود على أمر مثل هذا»

«لا تهتم كثيراً ، لأن (رجال) سوف يضحك منك ، وأنا ماذا أفعل في ذلك الملهى ؟

إننا لسنا متزوجين . إني أحبه وهو يحبني ولكننا سوف

نفترق ذات يوم . من يدري ؟
«إنكم تأخذان الحياة ببساطة إذن . أنا لم أعود على هذا» .

ص (٧٤)

«هل تريد العودة مرة أخرى إلى ذلك الموضوع ؟ ما رأيت رجلاً مثلك يكتفه ضميره بهذا الشكل : بل الرجال الذين عرفتهم يشعرون ببطولة خارقة عندما ينامون مع امرأة . لو لم أكن أعرفك لقلت إنك شاذ جنسياً»

«ما كل الرجال يتشابهون» ص (٧٨)

لا يمكن تحديد جميع عناصر هذه المتواليات المتدرجة في إدراك وظيفة تضمين الخطاب «المعرفي» حول الرجل والمرأة (الذكر vs المرأة) إلا على ضوء ما آلت إليه (جيجي) - على غرار (كنزة) - عندما تدرجت في الوعي القائم - (مجرد تابعة لرجال ولا تفقه شيئاً مما يقول) (ص ٥٨) - إلى ذات «حكيمة» تصير بدورها غير مفهومة من قبل الصديق الكاتب (٩١) وهو يعترف لها : «لا أفهم شيئاً» (ص ٧٨) ، فتد عليه (جيجي) : «طبعاً لأن رأسك عامرة بأفكار الكتب» (الصفحة نفسها) ، وكان (رجال) قد قال عنها فيما سلف : «كانت (جيجي) تقترب دائماً من أفكارى» (ص ٦٨) مدشناً بذلك سيرورة التحول في شخصيتها حتى قبل أن تستقل عنه بأفكارها ، إلى جانب أنه يدرش بدوره مسار الأطروحة المركزية ، ومنها قوله بالموقف من النساء : «تعرف أن لي موقفاً من النساء ، لكنه لا يشبه موقفك» (ص ٨٠) ، ومن خلال هذه السمات قد نراهن على تماهى بين السارد - ورجال أحياناً - والمؤلف (أو على الأقل وجود تقارب) ، وهم يتناوبون تطعيم بؤرة الحكى وبؤرة الأطروحة ، ويزداد هذا الافتراض رجحاناً إذا ما نحن أقدمنا على استغلال بعض المؤشرات التي تجعل السارد و(رجال) ظليين يعيدان إنتاج أيديولوجيا المؤلف وأيديولوجيته الفنية ، ومن ذلك الاشتراك في قراءة (سوناتا كروتزر) (ص ٦/ص ٨٠) ، ومؤشر «التعليق» المثبت في أسفل صفحة (٥١) حيث لا نملك سوى القول بتناص السارد المؤلف «م . ز : احلمي طول عمرك ، والله لن تشوفي (عمر) في حياتك ياخوينزة . ما أنت بالأولى ولا بالآخيرة . ما كل امرأة تتزوج من تحب ، وما كل رجل يتزوج من يحب» . وهو التعليق - الشاهد والمفتاح الذي يقوى من شحنة التناص الأطروحي في نبذة «الشهر يارية vs الشهر زادية» التي تلحق بالأطروحة المركزية ، ويقرن هذا التعليق - الشاهد بؤرة السرد بالأطروحة وصناعة الكتابة الروائية لدى (زفزاف) في هذه الرواية المتميزة عن سابقتها في تعدد القضايا والأسئلة التي تثيرها ، إن على مستوى الشكل والمضمون أو على مستوى الرؤية المكيفة وفق موضوعة الخديعة والإيقاع التي تقدم سنداً وجيهاً لأنا السارد المتكلمة ، وتحيل النص «نصاً أيديولوجياً» كما تقول (ج . كريستفا)^(٨) بوصف (بيضة الديك) نصاً يقوم على «أيديولوجيا» المؤلف ويستولى على أيديولوجيات أخرى إضافية لتحقيق «حقيقته» .

«بعض ملامح «الكرنفالية» وميمنة «الإفقار»
l'appauvrissement

على الرغم من أن نص (بيضة الديك) يتخذ نسقاً فنياً متخيلاً ،

الديك) ، وبخاصة عندما نربطها بمنطق « التحول » و« انقلاب » الكوميسير كمستول عن « الأمن » إلى شخص يهدد « الأمن » ، حيث ينبغي أن يحافظ عليه مهيشاً بذلك صفقة الانتصار على اليهودية بالاشتراك مع مفتش الشغل ومفتش الضريبة (ويتنظم هذا بدوره ضمن ثنائية الإيقاع والخديعة بالمفهوم الكرنفالي هذه المرة) ، وهم كلهم على ما هم عليه في الخفاء (في الحقيقة !) ، وعكس ما ينبغي أن يكونوا عليه علانية كمرابين ومحتالين ليسوا « أهلاً » للقيام بأدوارهم المسندة إليهم في « الواقع » ، ويمكن لهذه المتواليات أن تزداد رسوخاً عندما تتم مقابلتها بالوحدة السردية التي يصف فيها السارد مدينة الدار البيضاء قائلاً :

« ... ورغم أنني أعرف فإنني أحاول ألا أعرف . لم أكن أجد ما أشتري به علبه سجائر ، أما اليوم فالأحوال تغيرت ، وشيء رائع أن ينطلق الإنسان من الصفر . أقصد من صفر روماني إلى أرقام معينة من الفلوس ، وعلى كل حال فالدار البيضاء مدينة يمكن أن تعطيك الفرحة لكي تعيش ، عليك فقط أن تتنازل عن بعض الأشياء لا داعي لشرحها ، ولماذا لا نقولها ؟ يمكن للمرأة أن تقحب قليلاً ، أقصد حتى زوجتك أو أختك أو ابنتك ، ويمكنك أنت أيضاً أن تكشف عن أعضائك ، فهناك الشواذ الذين يرغبون في فعل ذلك ، وعليك أيضاً أن تكذب قليلاً أو كثيراً وتناقض قليلاً أو كثيراً ، وأن تفعل هذا أو ذاك . باختصار أن تكيد إما لنفسك أو للآخرين ، وهذه هي الدار البيضاء ، وبدون ذلك لا تستطيع أن تعيش ، وأحياناً أتصور ما الذي يمكن أن يقوله أولئك الذين سوف يولدون ، وسوف يتجولون في نفس الأزقة والشوارع التي تتجول فيها الآن » (ص ٦٠)

ويقدر ما يصوغ هذا المقطع القرينة والعلامة متواليات نص (بيضة الديك) لتقوم بوظيفة تناص خارجي - داخلي مع الموضوعات الأساسية في النص ، يؤشر إجمالاً على المظهر الكرنفالي العام الذي يغلف الرواية بأكملها بفضاءاتها وشخصياتها وحوافزها ، ويجعلها في النهاية نداً للشارع حيث تنمو وتتشكل الكائنات والجماعات وهي تشق طريقها في الحياة ، وتتشبث بما يمكن أن يكون طوق نجاة فردي ؛ ولو أدى ذلك إلى مصادرة كل القيم « الأصيلة » عن طريق التعاليم التي يثبها صوت المؤلف ويدسها بين أصوات مخلوقاته الورقية التي تبدو أصلاً متعددة الأصوات وهي تحكي نص (بيضة الديك) بطريقة التناوب والتعاقب المتداخل في آن واحد ، وتحاور في العمق الأطروحة المركزية وصوت المؤلف . ولا نقصد بالمظهر الكرنفالي في هذا المجال ما حدده (م . باختين) في مظاهر « الاحتفال » و« الاستعراض » و« اللغات » ؛ وإنما نقصد « التحويل » الذي يتم لهذا الكرنفال داخل الأدب «^(١١)» ، كتوظيف وتشغيل للاستهتار والضحك والسخرية والخديعة والإيقاع داخل (بيضة الديك) ، كما أننا لا نقصد جملة « القوانين والمحرمات والموانع »^(١٢) وإنما « قلب النظام التراتبي ، وكل أشكال الخوف التي يأتي بها - [الكرنفال] - كالتمجيد والتقوى ،

ويحيل على « واقع » (واقعي) محدّد سلفاً - على غرار ما نجده في (الأفعى والبحر) أو (قبور في الماء) مثلاً - من حيث نمطية الشخصيات والفضاءات ، برغم أنه يأتي متلبساً بمؤشرات ما هو حقيقي أحياناً^(١٣) ، فإنه - النص - يؤسس لنفسه بلاغة كرنفالية داخل عوالمه ، ونحس من خلال ذلك أننا بإزاء « كون » روائي متقلب لا يثبت على حال ، وقابل « لمضاعفات » لم تكن الشخصيات المنحوتة مرشحة له ولها ، ولأن « بساطة » المحكي وغياب الدافعية المقنعة بعمق الملحمية والصراع اللذين قد يقويان من شحنة الرؤى والمواقف والأوهام ، وكون (بيضة الديك) تؤسس هذه البلاغة نسيباً هو ما يدفعنا إلى افتراض بعض ملامحها .

إن أول مكون في مجال هذه الكرنفالية موضوع « الصراع » بين الشخصيات ولجونها إلى قانون « القوة » لتصفية الحساب مع سيطرة رغبة « الانتقام » ، وتراجع ذلك إلى « الصلح » و« الاستسلام » - ومن ذلك شجار (رحال) مع (عمر) - ص ١٠/١١ -^(١٤) ، وهي المنظومة التي يمكن أن تنسحب على جميع الشخصيات المتقابلة في النص ، هذا إلى جانب استعداد هاته الشخصيات ذاتها للإيقاع ببعضها البعض عندما تفرق دوافع صراعتها بالعالم المنهار والمنحط الذي تحيا فيه بوصفها كائنات « شيطانية » مسكونة ومتلبسة بالزيف والجريمة والمساومة والمقايضة بقيم ساقطة تتراجع لدى الجميع من أجل مكاسب ضيقة لا تتعدى لذة التنكيل بالآخر (اليهودية - مثلاً - وهي تريد طرد « رحال ») ، ومن قبيل هذا الاستعداد إقبال اليهودية على تحبيب وظيفة المخبر لرحال (ص ١٥) إلى جانب اقتراحها عليه أن يعمل في « أحد معامل البلاستيك في عين السبع » (ص ١٦) قبل أن تجده له (جيجي) عملاً في ملهى (ص ٨٦) : « سوف تشتغل نادلاً ، كل الجراسين أغنياء . لهم عمارات وسيارات ... سوف تصبح مثلهم » ، وكلها مؤشرات تزكّي قابلية التحول الكرنفالي في عالم موبو، يشبه في تقاسيمه عالم الكرنفال بأشخاصه المقنعين الغارقين في السكر والعريضة والحلم والخديعة والرهان والارتشاء واختلاط المهن وقابلية تغييرها ، ويزداد هذا التصور إقناعاً عندما نلاحق سيرة اليهودية التي تمثي (رحال) - كما تمني (جيجي) - بامتلاك عمارات ، ونراها قد « ارتفعت » من الخسيس إلى الأوج ، وإن كانت ستظل سلوكياً مشدودة إلى سابق عصرها في التوسط والغواية والدعارة بشكل سرى ، وهي التي فقدت كل علاقتها الرحمة والسلالية مع الفئة التي تنتمي إليها اجتماعياً (ص ٢٢/٢١) . وتمثل اللوحة الثانية في حد ذاتها [باب التي وجدت ما أرادت] مظهراً آخر من مظاهر هذه الكرنفالية عندما يجتد التناقض بين اليهودية والوكيل ، ويدخلان في سجال حاد يطبعه السب والشتم والقذف إلى حد تساويهما ، برغم المركز الاجتماعي و« القضائي » الذي يحتله الوكيل عريضاً . فمن خلال المشهد تبدى عناصر السقوط الكرنفالي من حيث دناءة المعجم اللغوي المستعمل في الشتائم [« أيتها اليهودية الجيفة ! إسا بى وإلا بك ! »] « أما أنت أيتها الكلبة ! » ، ومن حيث دناءة السلوك ونذالة الشخصية وسفاهتها [كل ما تودّه موجود . هل تريد فتيات ؟ هل تريد أن تشرب ؟ لن تدفع شيئاً الباربارك .] ومن حيث فضاءات الشجار و« الفضيحة » والسقوط « الأخلاقي » [« وذات يوم افتعل الكوميسير معركة في البار . تمت إجراءات خاصة فأغلقوه مدة خمسة عشر يوماً »] ، وهي الشجارات التي تدعم المنحى الكرنفالي في (بيضة

ومراسيم السلوك ، أى كل ما يمليه الحيف الاجتماعى^(١٣) ، كما تجسد ذلك رواية (زفراف) - ومن يدرى ؟ ربما كل رواياته الأخرى وبخاصة الأفعى والبحر (وقبور فى الماء) و (محاولة عيش) - عندما تلغى المسافات بين الشخص و تعوضها بموقف كرنفالى خاص من حيث الاتصال الحر والحميم المؤلف^(١٤) ؛ ومن ذلك « تسويج اليهودية » صاحبة البار و سيدة الماخور و مالكة العمارات « برغم وضاعة أصولها الاجتماعية - وتعترف بذلك بنفسها فى الرواية قبل الاتصال بعمر - ثم « خلج » Detronisation السوكيل ومفتشى الضرائب والصحة كما بينا سابقاً .

تعدد اللغات فى (بيضة الديك) :

تجاوز الرواية منذ استهلاكها الأول معجها لغوياً وأسلوبياً مستحكما يعارض فيه الكاتب أسلوب الاعترافات و/أو اليوميات (ص ٦) ويرأوح فيه - بين مقطع وآخر - بين الاستعداد والاختلاف وفق تأثيرات ذاكرته الأدبية ، لكنه سرعان ما يجيد عن المونولوجية المطبقة التى تطبع الرواية التقليدية عادة ليقترحم مجال التوليف بين صفحتي الحوار الجاهز المقولب والحوار الداخلى ؛ وهما ينقلبان من الأسلوب المباشر إلى الأسلوب غير المباشر من حيث التركيب syntaze من ذلك جملة : « سمعته يهذى ويشتم دين أمى . قال أيضاً إنه غداً صباحاً سوف يقتلنى » (ص ١٠) التى هى أصلاً جملة حوار اتخذ مظهراً سردياً ؛ بدليل أنها - الجملة - احتفظت بمزج القول ونواحيها فى اللغة الدارجة الشعبية [يشتم دين أمى] . أما قول اليهودية « تعلمت أيضاً أنه لا يمكن الثقة بزبائن الباربات . وأنهم يكذبون بالليل وينسون ذلك فى النهار . يكذبون من أجل الجسد فقط . من أجل رغبة عابرة أو متكررة ثم ينفضون أيديهم منك . ما أنت إلا امرأة كاذبة ، وهذا الكلام الذى تقولينه لى تستطعين قوله للآخرين . هذا غير صحيح . كنت أكذب ، وكثيراً ما كنت أصدق . . . » جملة مقطع ودليل علامة أخرى على « التهجين اللغوى Phybridation linguistique »^(١٥) الذى يتم أسلوبياً فى المجتمع عن طريق الجمع بين الحوار الداخلى والحوار ، والعودة إلى الأول مرة أخرى على وتيرة الاستعمال نفسها فى (بيضة الديك) الذى يتخذ صفة لغة أدبية مفصحة كتقاليد فنية يستوعبها الجنس السردى أصلاً بعد اكتساب القصة القصيرة والرواية صفة جنس أدب متداول ومحدد المرفولوجية تصورياً مع التأكيد على أن التقنيات داخل لغة القص الروائى وغيرها هى أصلاً تقنية واردة تدخل سلطة المؤلف فى القولية L'enonciation فى شكل مرواحة منظمة بين كل التقاليد والمكتسبات الممكنة كتابة وأسلوباً ولغة ؛ ومن ثم تتضح إمكانية محاورة عدة لغات و « أساليب » أدبية قائمة لما كانت قواعد الجنس الأدب غير صافية ومرسومة فى حدود نهائية لأى كتابة . وتتخذ هذه المحاور اللغوية صفة حوارية أسلوبية لغوية شكلية ، كما تتخذ فى الوقت نفسه صفة محاورة أيديولوجية من حيث الملفوظ L'enonce (أو المقول) الذى يحيا ويعيش فى الأوساط الاجتماعية المتباينة داخل هرمية المجتمع فى صورة « عينات » أيديولوجية Les ideologemes (كريستيفا وباختين معاً) . ومن ذلك فى نص (بيضة) ما تقوله اليهودية وهى تتحدث عن زبائن البار ؛ وهو الموقف الذى يترتب عليه عدم « مصداقية » شخصية روائية مثل اليهودية فى وعيها الشعبى العام ونبرة اعترافها - فحكم كرنفاليتهما كما أوضحنا

ذلك قليلاً - بالصدق والكذب قولياً ؛ أما محاولة الرغبة العابرة والمتكررة والجسد فإنها بارزة التقاسيم فى محاورتها للمخططات السائدة حول « المرأة » بوصفها كائناً غير « معترف به » فى المجتمعات التقليدية والإقطاعية - ذلك مجتمع خلفية « بيضة الديك » وإن كان موزعاً بين « الأصالة » و « المعاصرة » ثقافياً - وما فيها من إنقاص واحتقار لها . وجملة [ولواستعنت بشكنة من العسكر - ص ١١] تحولت فى نبرتها الدارجة [وأخا نجيى طاشما ذبال العسكر] التى تحمل فى سميتها الدخيل الفرنسى [طاشما = Detactement] ونظير ذلك قولها « هل أجلب لك بصلة (الصفحة نفسها) الذى يعادل « نجيتك شى بصلة » وأيضاً « نارى فعلتها » (ص ٣٤) التى تعادل « نارى ذريتها » ، ومثلها : « شفت الشى الذى أتمنى أن أشوفه » (ص ٤٠) و « زوين فى كل شىء » و « الكلمة إذا قالها فعلها » (ص ٤٩) و « هى سبب هذه الطلية » (ص ٥١) ، وكلها تحتفظ فى بنائها - إلى جانب التحول من الدارجة إلى الفصحى - بنبرات أيديولوجية واضحة القنوات والأصول المرجعية - كعينات أيديولوجية - من حيث تجذرها فى الأوساط الشعبية التى تقول بالنموذج الأول (ص ١١) المذكور فى حالة « التحدى » و « المواجهة » ، وتقول بالنموذج الثانى (ص ١١) أيضاً عندما يسقط المرء صريعاً بعد جدبة أو غيبوبة إثر مرأى الدماء فى الأعياد والحفلات الدينية والمواسم وزيارة الأضرحة ، أما الثالث (ص ٣٧) فهو كناية عن التهويل ، والرابع والخامس والسادس (ص ٤١/٤٠) تنفصح ولكنها تحتفظ بنبرة اللغة الشعبية الدارجة لتعكس نبرات التأسى وتميز التجربة إلى جانب الخجل [زوين فى كل شىء] مظهراً للرزانة والإشارة بلطف إلى « الجماع » عند تجاذب أطراف الحديث بين اثنين أو أكثر فى حالة حميمة ، أما النموذج السابع (ص ٥١) فحكم قيمة يوجز ملمح الفحولة الذى سبق أن أصدرته (جيجى) فى حق (رحال) - ص ٤٠ - مع إضافة حكم قيمة الشهامة والسماحة والتقدير والتميز والامتنال والصلابة والعناد (ص ٤٩) ، وتعكس عبارة « هى سبب الطلية » فوق ذلك مرجعاً معرفياً يقترب من أطروحة النص من حيث قيمة النساء وعدم الثقة فيهن . وهناك مستويات أخرى تظل مشدودة إلى نبرتها الأصلية ولا تنفصح كمثيلات السابقة قصد التبليغ والتواصل الضمنى قصدياً عن ونحو أيديولوجيا الشخصيات المختلفة من نماذج قائمة فى الواقع الذى يغترف منه (زفراف) .

وليس هذا المظهر اللغوى المتعدد وحده الذى يقوم فى نص (بيضة الديك) ، وإنما يكشف النص عن محاورة من صنف ثانٍ هو محاورة الأوساط الشعبية كما هى فى أوعائها - جمع وعى - النيشة والقائمة والممكنة والمستحيلة ، وهذا تنتقل رواية (زفراف) من درجة استيحاء ومعارضة المعاجم اللغوية كما هى - وهذا تعدد لغوى أسلوبى - إلى معارضة الأيديولوجيات المتصارعة فى الواقع المجتمعى - وهذا تعدد لغوى أدلوجى - وهو الصنف الذى يبدأ فى التمازج منذ مستهل النص ، حين يعلن السارد على لسان (رحال) أنه « ولذبرزه » (ص ٦) ، وهى الجملة - العينة الأيديولوجية l'ideologeme التى تسكع فى عدة مقاطع من النص^(١٦) على أساس أن تعتبر هذه العينة الأيديولوجية بذرة يمكن أن تهتدى بها القراءة الموجهة إلى معرفة تحويلات الأقوال والنصوص التى يمكن أن يختزل إليها النص الأصل كنه ، والعودة بهذه العينة الأيديولوجية إلى ما هو خارج أدب - تاريخياً

مواكبة connotations من قبيل «الفرج» و «الفرج» و «اللذة» و «القضيبة» و «المال» مادامت اليهودية - مثلاً - تمتلك العمارتين وتمتلك (عمر) «الفحل» ، و «باب النساء» (ص ٣٣) الذي يقدم موجز الرواية ويدخل في حوارية مع كلام (سيدى عبد الرحمن المجذوب) الشاعر الشعبي النظام عندما يقول :

سوق النساء سوق مَطْبَارْ يا الدَاخِلْ رُدْ بِأَلْكْ
يُورِيوكْ من الربيع قنطار والدَرْكْ راسْ مَالْكْ
أو قوله :

لا يعجبك نوار الدَفْلِي في السواد ذَايَرُ طَنَلَايَلْ
لا يعجبك زين طُفْلَة حتى تشوف الفعَايِلْ

وهي الأقوال التي تنطبق على مضمون (بيضة الديك) أو على جملة من النماذج والشخصيات الروائية التي تتحرك في تجاوب النص . ومن الخصائص الحدائية - نسبة إلى الحدائنة - التي نعثر عليها اقتران كل سارد بحكاية (قصة) يروها - كملمح لتعدد وجهات النظر فنياً - إلى جانب أن الشخصيات ذاتها تدخل في «محادثة حوارية» أساسها التعددية والكشف ، ومن ذلك قول (عمر) : «دخلت السجن ، والتقيت بتلك الشارقة الهارفة» (ص ١٥) وقول اليهودية «دخلت السجن أيضاً» ، أو قول (كنزة) : «فاضطرت لكى أحكى كل شيء» (ص ٤٨) ، وكأنما الأمر يتعلق بنفس المبدأ الجوهر الذي صاغه (ع . الخطيب) عن الليلة البيضاء في دراسته عن (الف ليلة وليلة) ، وهو مبدأ «أحك حكاية وإلا قتلتك» (١٨) ، وتلك شفرات تناصية أخرى تهدف إلى إزالة الالتباس انطلاقاً من قصيدة المؤلف في اختلاف هذا النص الذي يبدو ذا بؤر متعددة في النسيج الروائي وصفة الكتابة . وبرغم أن (بيضة الديك) تتخلص من الترميز وتبتكر صيغاً مورفولوجية أخرى فإنها تنطوي على عناصر قارة تحد من قدرة التأويل لدى القارئ ، وتستدعي اليقين والثبات كما قد نجد في نماذج الرواية ذات الأطروحة (١٩) ، على غرار رواياته الأخرى التي تبدو واضحة المربعية . التحويلات الشكلية التي يستثمرها (زفزاف) ويطور بها الشكل الروائي من شأنها أن تؤكد فرضية التجريب المنظم في نص مثل (بيضة الديك) ، والمراهنة على التخلص من القوالب الجاهزة ، مادام الأدب - ومنه الرواية - يسعى إلى الزوال (بلا نشو) ، والتعدد (بساختين) ، والتناسل (كريستيفا) ، ولا يمكن أن تصاغ له قواعد نهائية . غير أن هذا الملمح الإيجابي والنوعي المتميز في (بيضة الديك) لا يمنع من القول بأن كتابة (زفزاف) الروائية تظل داخل التجربة المغربية مشدودة إلى تقنيات البتر السردى والحذف الحدثي في العوالم والشخصيات التي كان من الممكن أن تسهم في تجذر الأطروحة وتعميقها ، كما هو عالم اليهودية وحولها «فتيات المطبخ» (ص ١٢) بخاصة عندما يقرن هذا العالم - الفضاء/المفتوح والمغلق (المنسى في الرواية) - لرغبة (عمر) في النزول «إلى تحت» مقابل «صعوده» الكرنفالى ، وهو يتدرج من فضيحة إلى فضيحة ، وهي الأيديولوجية الفنية التي تستمد شحنتها من قول : «كيف يمكن للإنسان أن يخفى أشياء وقد كان السبب في خلقها ؟» (ص ٣١) ، وتقوم الأيديولوجية الفنية لدى (زفزاف) على قصيدة الكتمان المرغم ؛ حيث إن حكاية مثل حكاية الشَّلَّة - مثلاً - في صفحة (٥٤) وصفحة (٥٥) تظل نيئة على غرار

ومعرفياً واجتماعياً - وخارج نصي . ويمكن القول بأن جملة «كل واحد يولد برزقه» - برغم اختلافها تركيبياً داخل النص - تعكس نبذة «إلقاء الحبل على الغارب» أو «التواكلية» (أو كما تقول العامة عندنا في المغرب «بي خير») التي تزكى انتصاب المظهر الكرنفالى (مسرة أخرى) والذي يقوم على الصدفة و «التحول» مع الإيمان بالمكتوب ، هذا إذا لم ندخل في مساجلة مع الآية القرآنية «وقد فضلنا بعضكم على بعض في الرزق» كما تؤول عند العامة وينوع من تحصيل الحاصل ، وتبرز إلى جانب هذه النبذة نبذة محاورية أيديولوجية الأوساط الشعبية ممن لا تزال مترسخة لديها أحاسيس ورغبات تمجيد القوة كما يجسدها «المخزن» (ص ٨) (١٧) و «رجل الشرطة» (ص ٨) (١٨) ، وتقابلها من حيث الدلالة الوظيفية مستويات أخرى من الوعي القائم لدى هذه الأوساط التي نجد في حوزة (عمر) بقية منه : «فأنا شخصياً لا أثق برجال السلطة . إنهم يمكرون مثل الثعالب» (ص ٨٤) . وهكذا نستطيع التمييز بين درجتين أيديولوجيتين في حوارية (بيضة الديك) للأيديولوجية الشعبية : الأولى وفيها تتم المحاورية من قبل المؤلف (ومعه السارد) مع الحد الأدنى من هذه الأيديولوجية ، والثانية وفيها تطفو نبذة هذه المحاورية وتحاول الولوج إلى مجال أكثر تعقيداً كقولها : «وكم من ابن حرام أصبح رجلاً مهماً في الدولة اليوم . أصبح منهم حتى الوزراء . أليس كل واحد يزداد في هذه الحياة برزقه» (ص ٢٧) : وتلتقى هذه المحاورية وأحياناً مع العجينة الأطروحية حول مقولة «المرأة» - مثلاً - ليلتحسها في بؤرة تعدد الخطاب ، ومن ذلك قول (عمر) : «إن طريق النساء هي طريق الشر . تفو عليهن» (ص ١٣) بعد أن اهتدى إلى «رزقه» مع «الشارقة الهارفة» (العجوز الشمطاء) على غرار ما يقول (رحال) : «قرأت عن تولستوى أن زوجته حاولت أن تسيطر عليه . تفو! يخ!» (ص ٨٠) ، وهي الجملة العينية الأيديولوجية الثانية التي تجعل (بيضة الديك) معارضة تدعيم ومؤازرة - من باب التناسل القصدي - لرواية (تولستوى) وهي تطرح قضية المرأة ، وتتخذها أطروحة مركزية تريد أن تقدم عدة نساء ونماذج رجال يتعرضون لما تعرض له (تولستوى) نفسه ، وذلك ضرب من ضروب التناسل الموضوعاتى الذى يغلف عدة تجارب روائية في الشرق والغرب .

٦ - خلاصة واستنتاجات :

تقوم (بيضة الديك) على أساس التوليف بين الشكل القصصى التقليدى واستحداث شكل روائى يستلهم بنية الحكاية الشعبية ، ولعل الإتيان بسلسلة من اللوحات المعنونة باسم «باب» كاف للبرهنة على قصدية هذا التحول التكويني الذى يقدم عليه (زفزاف) شريطة أن يتم قلب هذه العنونات بدورها إلى أصلها الدارج لتبين الحوارية Dialogisme والاقتباس l'intercalation ، والارتداد بها - العنونات - إلى صيغتها التركيبية العتيقة الأولى ؛ مثل «هَذَا بَابُ الَّذِي فَتَحَ اللَّهُ عَلَيْهِ» كناية عن النزعة «السطارية» التي يجسدها (رحال) عندما نقرنها بجملة «كل واحد يولد برزقه» ، و «باب» التي وجدت ما أرادت ، (ص ١٩) - أصلها «باب» التي صابت ما بُغَات - كناية عن البعد الكرنفالى عندما يقرن بدوره بالعينة الأيديولوجية ذاتها ، وتتخذ لفظة «الرزق» عدة إيجاءات ومعانٍ

دون مراهنة على أسئلة كبرى . وهذا ما قد ينسحب على غير (زفزاف) من الروائيين المغاربة والعرب على السواء ، مادام التراكم الآن يعاني من إدمان هذا البحث دون وعي بالخطورة المترتبة عن التمسك بصنعة روائية قارة .

ما نجد في (قبور في الماء) و (الأفعى والبحر) . وقد جاءت حكاية (غنو) لمجرد ملء الفراغ مع أنها قابلة للتطوير في كلية الرواية ، ومنه شأن مثل هذا التوجه أن يعكس « بلاغة الاستحالة » في روزنامة تجربة (زفزاف) الحركية : الاستحالة كتعذر للتنقل من القوالب الجاهزة باتجاه خلق روائي آخر يمثل القطيعة المرجوة ، ومتابعة « نثرية » الواقع



مركز توثيق المكتبة الوطنية

الهوامش

- (١١) انظر (شعرية دوستوفسكي) - ص : ١٦٩ - سوى - ٧٠ - باريس .
- (١٢) نفسه - ص : ١٧٠ .
- (١٣) انظر (استنطقا ونظرية الرواية) - باختين - ص ١٢٥/١٢٦ - جاليمار - ٧٨ - باريس .
- (١٤) انظر (نص الرواية) - جوليا كريستيفا - ص ١٢ - م.م . والعينة الأيديولوجية هي الوظيفة التناسلية التي يمكن قراءتها مجسدة على مختلف مستويات بنية كل نص ، وتغد على مطلق تطوره وهي تمده بإحداثياته التاريخية والاجتماعية .
- (١٥) ص (٦) « لائق ولدت برزقي » - ص (١٥) : « ولكن كل واحد يزداد برزقه » - ص (١٦) « كل واحد يزداد برزقه في الدنيا » - ص (٢٦) : « ولكن كل واحد يزداد في الحياة برزقه » - ص (٢٧) : « كل واحد يزداد برزقه » .
- (١٦) « عليك أن تحصل على وظيفة مع المخزن » .
- (١٧) « عليك أن تصبح شرطيا لترفع رأس أمك عاليا في الحى » .
- (١٨) انظر (الكتابة والتجربة) - ص ١١٥ إلى ص ١٢٨ - ٨٠ - دار العودة - بيروت .
- (١٩) انظر كتاب (م.ر. سليمان) المشار إليه في هامش (٧) - ص ١٨ .

- (١) انظر (فن القصة في المغرب : ١٩١٤ - ١٩٦٦) - رسالة جامعية مرقونه تحت رقم : ر.أ. ٥ - مكتبة كلية الآداب - الرباط - ص ٢٩ وما بعدها .
- (٢) انظر (درجة الصفر للكتابة) - ترجمة : محمد بريدة - ص ٦٩ وما بعدها .
- (٣) نفسه - ص ٧٠ .
- (٤) نفسه - الصفحة نفسها .
- (٥) نفسه - الصفحة نفسها .
- (٦) انظر (نص الرواية) - ص ٢١ - موتون - ٧٩ - باريس / لاهاي .
- (٧) انظر (الرواية ذات الأطروحة) - م.ر. سليمان - يوف / ٣٨٣ - باريس .
- (٨) انظر مقدمتها لكتاب (م باختين) (شعرية دوستوفسكي) - ص ١٨ - ٧٠ - باريس .
- (٩) ومن ذلك الإحالة على (تشيكن هاوس) ص (١٢) و (حى مبروكة) ص (١٥) و (حرب الصحراء) ص (٢٩) و (الحياة في مراکش) ص (٣٦/٣٤) و (عسر البشرول) ص (٣٤) و (حامل الإجازة) ص (٥٠/٤٩) و (الحفلة) ص (٥٩) ثم (الفصل الأخير) بأكمله .
- (١٠) يقول (عمر) بعدها : « يجب أن نصلح خطأنا . الإنسان الحقيقي هو الذى يكون قلبه كبيرا . يحاول أن ينسى أخطاء الغير » (ص ١٢) .

الاسلام . . وتنظيم الأسرة



إذا كانت الشريعة الإسلامية قد نظمت معاملات الناس في الحياة فإن قضية الاسلام وتنظيم الأسرة من القضايا الهامة التي تفرض نفسها دائما على الرأي العام المصري . ذلك لأن المسلم دائما يتجه إلى رأى الاسلام في عملية تنظيم الأسرة حتى يصل إلى رأى مقنع سليم . حيث أن الإسلام هو دين الواقع الحى المتغير ، ودين اليسر ، ولا يكلف الانسان بما لا يطيق حتى إنه جعل الضرورات تبيح المحظورات .

وفي الحديث الشريف ما يشير إلى خطورة كثرة الإنجاب : بأن على الناس زمان يكون فيه هلاك الرجل على يد زوجته وولده وأبويه يعبرونه بالفقر ويكلفونه ما لا يطيق ، ومثل ذلك قوله ﷺ : التدبير نصف العيش والتودد نصف العقل ، والههم نصف الهرم ، وقلة العيال أحد اليسارين .

ولقد أفتى علماء المسلمين بأنه ليس في تحديد النسل مخالفة لأحكام الدين وليس هناك تنكر لحديث شريف نصه : « تناسلوا . . فإن مباء بكم الأمم يوم القيامة » . ولكن ترى ماذا تفعل كثرة ضعيفة جاهلة مصيرها الهوان أو الانحراف أو الرذيلة والضياع ، وهذا يظهر من حديث رسول الله ﷺ : « يوشك أن تتداعى عليكم الأمم ، كما تتداعى الأكلة على قصعتها قالوا : أو من قلة نحن يومئذ يا رسول الله ؟ قال : لا . إنكم يومئذ لكثر ، ولكنكم كثرة كفناء السيل ، ولينزعن الله من قلوب أعدائكم المهابة منكم ، وليقذفن في قلوبكم الوهن ، قالوا : وما الوهن : حب الدنيا وكراهية الموت » .

ولقد أجمع الفقهاء على أن تحديد النسل أو تنظيمه بقدر لا يخالف أصول الدين وأحكام الشريعة ، وأن مبررات الحد من الزيادة : الفقر والمرض والوراثة المصابة جسما أو نفسا أو عقلا .

ومن الآراء الهامة رأى فضيلة الإمام الأكبر الشيخ جاد الحق على جاد الحق شيخ الأزهر قوله : باستقراء آيات القرآن الكريم يتضح أنه لم يرد فيه نص يحرم منع الحمل الإقلال من النسل ، وإنما ورد في سنة الرسول ﷺ ما يفيد جواز ذلك ويستند في ذلك إلى رأى الإمام الغزالي وهو من أئمة الشافعية . في كتابه « إحياء علوم الدين » - ما موجزه أن العلماء اختلفوا في إباحة العزل وكراهيته ، فمنهم من أباح العزل بكل حال ، ومنهم من حرمه . ثم يقول الغزالي : إن الصحيح عندنا أن العزل مباح ، وقال إن بواعث العزل المشروعة خمسة . وعد منها : استبقاء جمال المرأة وحسن سماتها ، استبقاء حياتها خوفا من خطر الولادة ، الخوف من الحرج بسبب كثرة الأولاد ، الخوف من الحاجة إلى التعب والكسب .

والإسلام لم يحدد عددا معينا من الذرية ، بل ترك ذلك لعوامل كثيرة ، أهمها : مقدار تحمل كل من الزوجين أعباء المعيشة بالنسبة للأولاد .

وأخيرا . . فإن دعوة الإسلام إلى تنظيم الأسرة هو نوع من تنظيم حياة الناس وتوجيههم إلى الخير والصالح العام .

كتاب "الأساس في فقه اللغة العربية"

نشره

د. د. فولفديتريش فيشر

grundriss der arabischen philologie, Bd. I: Sprachwissenschaft.

herausgegeben von: Wolf Dietrich Fischer

Dr. Ludwig Reichert Verlag

Wiesbaden 1982

عرض ومناقشة

سعيد بحيري

الضخم موضع العرض والمناقشة . يقول في المقدمة (ص ١١) :
« وعمل كهذا يشترك فيه عدد كبير من المؤلفين يحتاج إلى سنوات طويلة حتى تستوى (تستقيم) الفكرة الأساسية والمشكلات المختلفة على عودها » .

فقد استمر العمل لإعداد هذا المؤلف الضخم أكثر من سبع سنوات ، أثمر في نهايتها « الأساس في فقه اللغة العربية » الجزء الأول : علم اللغة .

وهي المحاولة الوحيدة — فيما أعلم — لجمع جهود نخبة كبيرة من علماء الاستشراق في هذا التخصص في عمل علمي شامل دقيق ، تحمّلوا عناء الالتزام بالفكرة الأساسية والخطوط العامة لهذا المؤلف .

ولاشك أن اختيار هذا العنوان يحتاج إلى تبرير ، إذ نوه كثير من الباحثين إلى غموض مصطلح « philologie » وبخاصة بعد أن ترجم إلى « فقه اللغة » فلم يعد المصطلح يلائم العصر ، ولكن يبدو أن إصرارهم على استخدام المصطلح بمفهوم عام علمي يشمل كل دراسة يكون محورها أو تقوم على نصوص مكتوبة ، بدليل أن الجزء الأول أطلق عليه : علم اللغة « Sprachwissenschaft » ، والثاني بطبيعة الحال (لم ينته العمل فيه إلى الآن) ، أعد له مصطلح : علم الأدب « Literaturwissenschaft » .

ويرى العلامة د. فيشر أن « فقه اللغة » قد حقق سلسلة من الأنظمة الناضجة من الناحية المنهجية كغيره من العلوم الأخرى كالآداب والتاريخ والاجتماع ... الخ ، ومن ثم يلتزم المشتركون في العمل بقواعد فقه اللغة ومناهجه في أبحاثهم ودراساتهم ؛ افتناناً به بوصفه منهجاً نظرياً محورياً يغار عليه ممثلوه برغم تحقيق الأنظمة الأخرى تقدماً أوسع . ويرغم ذلك أصر المشتركون في إخراج الكتاب على عنوانه ، لأنهم مقتنعون بأنه ما دامت هناك نصوص تشكل أساس البحث ، فإن فقه اللغة ونتائجه ومناهجه تمثل الشرط الأساسي الذي لا بد من له لهذا العمل العلمي .

يعد البحث في اللغات السامية عملية شاقة مضيئة تتطلب إعداداً متميزاً ، وخبرة كافية ، وبخاصة بعد أن تطور البحث في هذا المجال على يد أجيال متلاحقة من المستشرقين والدارسين العرب متأخراً ، فقد قدموا أبحاثاً دقيقة في جزئيات تتعلق بأصوات اللغات السامية وصرفها ونحوها ودلالاتها ، نشرت في دراسات منفردة أو دوريات متخصصة .

وبدئى بعد أن قدم أوائل المستشرقين أعمالاً ضخمة شمولية جمعت ما سبقها من جزئيات كما هو معروف في أعمال بروكلمان ونولدكه وبرجستراسر ، أن يقدم الجيل التالي أبحاثاً ودراسات تعالج جزئيات وردت بهذه الأعمال الضخمة . ولكن بعد حدوث اكتشافات ، والكشف عن نصوص جديدة ولغات غير معروفة للجيل السابق ، أعيد النظر في مسائل كثيرة ، وصححت آراء سابقة غير دقيقة ، وأضيفت معلومات قيمة بعد تقصّد دقيق للمواد الجديدة وتطور هائل في وسائل البحث العلمي .

والحق أن المستشرقين شعروا بحاجة ملحة إلى عمل متكامل يضم الآراء والمعلومات والاقتراحات التي قدمت في أبحاث متفرقة يصعب على دارس هذه اللغات أن يجمعها دون جهد كبير وزمن طويل . ولذلك حدثت لقاءات ومراسلات ومناقشات استمرت فترة طويلة حتى اتفقوا على الفكرة أو المفهوم العام الأساسي للعمل ، ثم وضعوا الخطوط الرئيسية الداخلية ، وقاموا بإسناد المهام إلى المتخصصين للكتابة فيها ، بناءً على دراساتهم السابقة ، وما حدث من تطور أو تغير لبعض آرائهم ، نتيجة إضافات آخرين أو مناقشاتهم أو معرفة جوانب سلبية أو ثغرات ظهرت من نقد زملائهم لأبحاثهم .

وتتضح الصعوبة الكبيرة لهذا العمل في المقدمة التي وضعها شيخ المستشرقين المعاصرين ، العلامة البروفيسور فولفديتريش فيشر ، أستاذ الدراسات السامية والإسلامية بجامعة إرلانجن — نورنبرج بألمانيا الغربية ، الذي اضطلع بمهمة الإشراف على هذا العمل

الباحثين الشبان إلى ضرورة الحذر والحيلة الشديدين عند النقل من القسم الأول من كتابه : الأصوات .

أما القسم الثاني : النحو ، فما زال إلى الآن يعد أحد المراجع الأساسية بلا خلاف في البحث النحوي للغات السامية ؛ فلم تظهر حتى الآن دراسة متكاملة تماثل هذا العمل ، بل إن الباحثين يحتاجون إلى جهد مخلص ووقت كاف لتقديم عمل مناظر له .

ولا شك في أن مؤلفي كتاب « الأساس في فقه اللغة العربية » أرادوا بهذا العمل أن يصححوا كثيراً من المعلومات والآراء التي وردت في كتاب بروكلمان ، في الموضوعات التي تمس ما كتبه هذا الباحث الرائد ، جاعلين العربية محور البحث ، مستعينين باللغات السامية الأخرى بتوضيح جوانب غامضة في العربية .

هذا في فصول محددة ، لكنها لا تشكل البنية الأساسية للعمل ؛ إذ يضم فصلاً جديدة متميزة عن اللهجات العربية الحديثة ، والخط العربي وعلم البرديات وعلم المخطوطات ؛ وهذه الفصول — في رأيي — ذات قيمة كبيرة تشكل الإسهام المتميز لهذا العمل في مجال الدراسات العربية العلمية الحديثة ؛ إذ تضم معلومات جادة طريفة في التخصصات السابقة بذل فيها المؤلفون جهداً ، وأنفقوا في استخراج واستكناه جوانبها زمناً طويلاً في صبر ودقة .

ونوجز الموضوعات أو الأسس العامة التي تكون كتاب « الأساس في فقه اللغة العربية » فيما يلي :

* تاريخ اللغة العربية وتركيبها ، ويشمل :
— تاريخ الخط العربي .

— أنماط محددة من الوثائق [النقوش ، العملات — البرديات ، المخطوطات] .
— النصوص العربية المكتوبة .

— العربية التي يقصد بها « العربية الشمالية » التي ظهرت لأول مرة في نقوش العربية الشمالية المبكرة ، ونقوش جرافية في عصر ما قبل المسيحية ، وفروعها المبكرة التي تتمثل في اللهجات العربية الحديثة .
وبعض هذه الموضوعات المعالجة في هذا العمل لم تدرس من قبل في مقالات أو دراسات خاصة أو بحوث إلى اليوم ؛ مثل : — عناصر عربية شمالية [متمثلة في النبطية ، وبالميرا ، والعربية الجنوبية القديمة ، ونقوش ما قبل الإسلام ، ونقوش وعملات عربية بوصفها من أضرب النصوص ، والمخطوطات] .

وأشير إلى بعض مسائل جديدة بالذكر ، وهي :

— المصطلحات : يلاحظ عدم الاتفاق في المصطلحات برغم الجهد الكبير في الالتزام بالأساس الكلي والمخطوط العريضة المشكلة لفصول الكتاب ، ولكن الاختلافات في المصطلح أدت إلى بروز مفاهيم مختلفة للموضوع الواحد المعالج ، انعكست على درجة استيعاب القراء .

— الكتابة الصوتية : توضع الأمثلة من خلال هذه العلامة /.../ . وعلامة [...] للكتابة الصوتية الألفونية وفق قائمة الكتابة الصوتية العالمية (API) .

وعلامة <...> تشير إلى الوحدة الجرافية الفاصلة .

ولم يغيب عن أذهان هؤلاء العلماء خطورة عملهم ؛ فما زالت حالة البحث المعاصر في مجال الدراسات العربية والإسلامية محاطة بمخاطر وأمر غير يقينية ، بل إن المشكلات الأساسية مازالت تحتاج إلى دراسة نقدية متخصصة (المقدمة ١١ ، ١٢) ، كما أن المعرفة في المجالات المتخصصة المختلفة ما تزال قاصرة غير متناسقة في جوانب عدة .
وبرغم هذا كله فقد استعين في كل فصل بواحد أو أكثر ليقدّم تصوراً أو تنظيماً يحاول من خلاله أن يقدم نتائج مؤكدة ما أمكنه ، أو معلومات يقينية تسهم في تشكيل التصور الشامل لموضوع هذا الفرع أو التخصص من فروع العلم . هذا مع العلم بأن كل محاولة تحاول أن تقدم نظرة عامة على كل ما أنجز قد يكون مصيرها الفشل .

فكان من الأجدي لهم أن يتجنبوا الاختلافات والاعتراضات المعروفة فيما بينهم رغم ثقلها العلمي ، وأن يحافظوا بكتابهم بتقديم الخطوط الأساسية لهذا التخصص في نطاق ضيق وفق ما قدمته المعرفة الحالية . وأرى أن فصول العمل لا تقدم شيئاً جديداً في مجال من مجالات التخصص التي عولجت فيها ، ولكنه يعد فرصة للمتخصصين لكي يتخلصوا من نظرتهم الضيقة ليلاحظوا تخصصهم بنظرة شمولية في الأساس ، مع الأخذ في الحسبان أن الكمال محال (المقدمة ص ١٢) كما أنه ينقل للطلاب نظرة عامة عن الحقائق والأسس في كل تخصص .

وقد التزم علماء الاستشراق المشتركون في هذا العمل هدفاً أساسياً وضعوه نصب أعينهم وهو الاقتصار على الحقائق ، والالتزام بعرض موجز للمعلومات الواردة بكل نقاط البحث بقدر الإمكان ، فهو يوضح الأساس دون الخوض في التفاصيل كما أشار د . فيشر في المقدمة (ص ١٢) ؛ فقد بذل مؤلفو الفصول أقصى ما في وسعهم لتأليف الجزء المنوط بتخصصهم ، كل بأسلوبه المتميز ، دون المغامرة — في أغلب الأحوال — لطلب الكمال في عرض جوانب الموضوع قيد البحث ، وجزئيات المادة ، والحرص كل الحرص على الالتزام بالمفهوم الكلي العام . وقد تحقق هذا بالفعل من جانب عدد كبير منهم إلى حد معين .

ولا أدري هل كان لكتاب المستشرق الكبير « كارل بروكلمان » (Carl Brokelmann) دور في اختيار عنوان هذا العمل أم لا ؟
على أية حال فقد تأثروا به تأثراً بعيداً إذ يعد كتابه :

“Grundriss der vergleichenden grammatik der semitischen Sprachen, Bd.I, II Berlin 1908-13”
المقارن للغات السامية ، برغم مرور أكثر من سبعين سنة ، مرجعاً مهماً ذا قيمة كبيرة للدراسات السامية ، والحق أنه قدم جهداً رائداً في جمع المعلومات المتفرقة لجهود سابقه ، بالإضافة إلى جهده ذاته في مجالات التخصص في إطار متكامل . غير أننا لا يمكننا أن نتغافل عن تقدم البحث في الدراسات السامية بعده تقدماً مذهلاً بعد اكتشاف لغات ونصوص لم تكن معروفة من قبل ؛ فقد نتج عن ذلك خروج أبحاث متفرقة تعيد النظر في كثير من المسائل التي وردت في الكتاب ، نشرت في دراسات ومجلات علمية على نحو مستمر ، مما كوّن في الوقت الحاضر معلومات يقينية إلى حد ما عن أصوات اللغات السامية ، على سبيل المثال . وقد نبه المستشرقون المعاصرون في أكثر من موضع ،

— الآيات القرآنية : عند اقتباس آيات قرآنية يوضع بعدها رقم السورة ، ثم رقم الآية ، وفق القراءة الكوفية لنسخة القرآن المصرية الرسمية .

— تحديد السنة : توضع السنة الهجرية ثم ما يقابلها من الميلادية .
لاشك في أن هذا العمل قد أسند إلى عالم كبير ، وأنفق من عمره زمناً طويلاً في البحث في الدراسات العربية والإسلامية ، من جانب ، والإشراف على رسائل عدد كبير من الباحثين في بلاد عربية مختلفة من جانب آخر . [يعد كاتب هذا المقال أحد طلابه إذ أشرف على دراسته للدكتوراه في لغة الرسائل في معهده] فقد قدم أعمالاً متميزة بين تأليف مفرد أو اشتراك في التأليف ، أذكر منها أمثلة محدودة إذ إن المقام لا يحتمل الحصر :

— Die Demonstrationsbildungen in den modernen arabischen Dialekten. 1962.

أبنية (صيغ) الإشارة في اللهجات العربية الحديثة .

— Farb — und Formbezeichnungen in der Sprache der altarabischen Dichtung Wiesbaden 1965.

تحديد الألوان وصيغها في لغة الشعر العربي القديم

— GKA : Grammatik des Klassischen Arabischen,

نحو العربية الفصحى Wiesbaden 1972

— HAD : Handbuch der Arabischen Dialekte,

المرجع في اللهجات العربية Wiesbaden 1980

وهو كتاب شامل عالٍ فيه مجموعة من المتخصصين في اللهجات العربية المختلفة الجوانب الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية للهجات العربية الحديثة ، وهذا العمل الجماعي شارك فيه كل من : أوتوياسترو (O. Jastrow) ، وب . بنشت (P. Behnstedt) ، وه . جروتسفلد (M. Woidich) ، وغيرهم .

وألّف أيضاً إلى جانب هذه الأعمال مقالات عدة نشرت بالمجلات العلمية المتخصصة ، مثل :

— K > ʕ in den Südlichen Semitischen Sprachen

تحول الكاف إلى شين في اللغات السامية الجنوبية

— Die Position Von (ض) im Phonemsystem des Gemein semitischen .

موقع الـ (ض) في النظام الفونيمي للسامية المشتركة .

Die Perioden des Klassischen Arabisch.

عصور العربية الفصحى .

— Probleme der Silbenstruktur im Arabischen

مشكلات تركيب المقاطع في العربية .

وأكتفى بسرد بعض مقالاته مشيراً أيضاً إلى إسهامه الواضح في بحوث ومقالات في موضوعات إسلامية نشرت بالمجلات الأوربية المتخصصة .

وأعود إلى العمل موضع العرض ، فقد خرج العمل متكاملًا بعد سنوات سبع ، بوصفه العمل الجماعي الثاني بعد اللهجات العربية الحديثة ، الذي أشرت إليه آنفاً . وفي إطار المفهوم العام المشترك ، أسهم المشتركون في إخراجه ، وفي وصفه ، والالتزام به ، ثم السير طبقاً للنظام الموضوع في خطوطه العامة المشكلة لبنية العمل ، ثم يتناول باحث أو أكثر الموضوع الرئيسي ، كل يتناوله من جانب مغاير لما عالجته الآخر .

والكتاب ينقسم إلى جزأين :

الجزء الأول : اللغة العربية ، الجزء الثاني : النصوص العربية

الجزء الأول : اللغة العربية

وببدأ الجزء الأول بمقدمة يعرض فيها د . فيشر الدور التاريخي للغة

العربية ، يتبعه كارل هيك (Karl Hecker) بدراسة في موضوع

(العربية في إطار اللغات السامية : Das Arabische im Rahmen der semitischen Sprachen) ، ويشمل النقاط التالية :

١ - العربية والسامية .

٢ - تفرع الأسرة اللغوية السامية .

٣ - الظهور المبكر للعرب .

٤ - موقع العربية داخل اللغات السامية .

أما الموضوع الثاني فهو : العربية القديمة والعربية الفصحى :

(Das Altarabische und das klassische Arabisch) ويضم

النقاط التالية :

أولاً : العربية الشمالية المبكرة :

وهي دراسة مفصلة قام بها ف . مولر (W. Müller) ، وتضم

١ - الشمودية : (وتضم تيباء) .

٢ - اللحيانية : (وتضم ديدان) .

٣ - الصفوية .

٤ - الحسوية .

٥ - العربية الشمالية في النقوش العربية الجنوبية القديمة .

ثانياً : العربية القديمة في النقوش في عصر ما قبل الإسلام ، وهذه

امتداد للدراسة السابقة ، تتبع العربية في تطورها أوفى

مراحلها المختلفة ، قام بها الباحث نفسه ، وتضم :

١ - عربية الأنباط .

٢ - عربية بالميرا .

٣ - نقوش عربية ترجع إلى ما قبل الإسلام .

ثالثاً : العربية القديمة برواية إسلامية : العربية الفصحى ، وهي

دراسة شائكة لتقسيم العربية إلى مراحل على أساس لغوي ،

قام بها د . فيشر ، بالإضافة إلى بيان أثر الإسلام في العربية

الفصحى القديمة وعربية ما بعد الإسلام ، وتضم النقاط التالية

١ - عصر ما قبل الإسلام .

٢ - اللهجات العربية القديمة .

٣ - عصر الفصحى .

٤ - عصر ما بعد الفصحى .

رابعاً : اللغة العربية المكتوبة في العصر الحاضر ، وهي دراسة لمشكلات العربية المعاصرة من حيث الوجود وعلاقتها باللهجات وسماتها ، قام بها د . ش فيلد (S. Wild) ، وتضم النقاط التالية :

- ١ - علاقتها بالعربية الفصحى (الكلاسيكية) .
- ٢ - الثنائية اللغوية في المنطقة اللغوية العربية .
- ٣ - خصائص العربية الفصحى الحديثة .

خامساً : بناء العربية الفصحى ، وهذه الدراسة تستخلص في إنجاز مجموعة من النتائج التي تمخضت عنها دراسات متفرقة في العربية الفصحى ، وتلخصها في إشارات سريعة . وقد قدم هذا البحث أ . دنيس (A. Denz) ، ويضم النقاط التالية :

- ١ - علم وظائف الأصوات - المحتوى الفونيمى - المقطع - النبر .
- ٢ - علم الصرف - الضمير - الاسم - الفعل .
- ٣ - علم النحو - نحو الكلمة - نحو الجملة .

أما الموضوع الثالث ، فهو : العربية المعاصرة ولهجاتها - Das Neuarabische und seine Dialekte ، ويضم نقاطاً مختلفة تتبع تطور العربية ، والآثار اللهجية في مراحل تاريخية متأخرة ، ثم تبحثها بعد ذلك في نصوص ولغة عربية في بيئات وأوساط غير إسلامية ، ثم تفرع اللهجات العربية الحديثة وخصائص كل لهجة .

وهو يضم دراسات عدة هي :

أولاً : شواهد مبكرة للعربية الحديثة .

وهي دراسة اضطلع بها د . فيشر ، وتضم النقاط التالية :

- ١ - العربية القديمة والعربية الحديثة .
- ٢ - نشأة العربية الحديثة والثنائية اللغوية في عصر إسلامي مبكر .
- ٣ - العربية الوسطى .

ثانياً : العربية الحديثة المبكرة في نصوص عربية وسطى .

وهذه الدراسة لنصوص عربية لليهود والنصارى الذين تحدثوا العربية واستخدموها إلى جانب لغة ديانتهم ، وهذه اللغة لها خصائص متميزة تناولها كاتب هذا المقال ، وهو يوشع بلاو (J. Blau) في كتاب ضخيم ، وهنا يوجز ما فصله في عمله هذا ، وتضم النقاط التالية :

- ١ - معيار العربية الوسطى وما ينحرف عنه .
- ٢ - في الأصوات .
- ٣ - في الصرف والنحو .
- ٤ - فروق لهجية في نصوص العربية الوسطى .

ثالثاً : المنطقة اللغوية للعربية الحديثة .

دراسة فريدة قام بها هـ . ر . زنجير (H. R. Singer) ، وتضم النقاط التالية :

- ١ - امتداد اللهجات العربية الحديثة وتفرعها .

- ٢ - لغة عربية مشتركة في عصر إسلامي مبكر .
 - ٣ - لهجات عربية حديثة تعد لغة للأدب .
- وهذه النقطة الأخيرة قد تناولها هـ . جروتسفلد .

رابعاً : بناء العربية الحديثة .

دراسة موجزة لجهود متخصص جاد ، له باع طويل وأبحاث قيمة في لهجات عربية وغير عربية ، حاول وضع الخطوط الأساسية العامة في هذا الموضوع ، ودراسة د . أ . ياسترو (O. Jastrow) تضم النقاط التالية :

- ١ - النظام الفونيمى .
- ٢ - في علم الأصوات .
- ٣ - نبر الكلمة .
- ٤ - الفعل ، والضمائر الشخصية .
- ٥ - الأسماء .

أما الموضوع الرابع فهو (الثروة اللفظية العربية : Der arabishe Wortschatz) ، ويضم عدة دراسات :

أولاً : تاريخ الثروة اللفظية العربية ، الألفاظ المعربة والدخيلة في العربية الفصحى .

وتعد هذه الدراسة ملخصاً شاملاً لجهود طويلة قام بها أنطون شال (A. Schall) في دراسة الألفاظ في اللغات السامية ، وبخاصة العلاقة الدلالية بين الألفاظ في العربية والسريانية . وقد قدم فيها معلومات وآراء جديدة في الموضوع ، وتضم النقاط التالية :

- ١ - الثروة اللفظية الموروثة للعربية الفصحى .
- ٢ - الألفاظ المعربة في عصر ما قبل الإسلام .
- ٣ - تأثير الشعوب الداخلة في الإسلام على الثروة اللفظية .
- ٤ - الثروة اللفظية في عصر ما بعد الفصحى .

ثانياً : الأعلام العربية ،

وهي دراسة تخصص فيها منذ أطروحة الدكتوراه د . ش فيلد (S. Wild) ، وتضم النقاط التالية :

- ١ - أسماء الأشخاص والقبائل .

- ١ - ١ - أسماء الأشخاص .

- ١ - ٢ - أسماء الأسر .

- ١ - ٣ - أسماء الأبناء .

- ١ - ٤ - الألقاب .

- ١ - ٥ - النسبة - النسب .

- ١ - ٦ - تطورات مبكرة .

- ٢ - ١ - أسماء الأماكن .

- ٢ - ١ - أسماء عربية حقيقية .

- ٢ - ٢ - أسماء أماكن ترجع إلى ما قبل العربية .

- ٢ - ٣ - أسماء معربة .

الجزء الثاني : النصوص العربية

ويعالج في هذا الجزء خمسة موضوعات رئيسية تتعلق باللغة العربية المكتوبة ، أى يعالج ما هو مدون فحسب .

أما الموضوع الخامس فهو (الخط العربى Die arabische Schrift) وهذه الدراسة إسهام جديد فى الدراسات العربية ، إذ لم تعالج موضوعاتها بجدة وعناية إلا على يد د. جيرهارد إندرس (G. Endress) ، وتضم النقاط التالية :

- ١- أصل الخط العربى وتطوره .
- ١-١ تطور الخط العربى .
- ١-١-١ أصل الأبجدية العربية .
- ١-١-٢ نشأة الأبجدية العربية وتطورها فى عصر ما قبل الإسلام .
- ١-١-٣ الخط العربى فى العصر الإسلامى المبكر .
- ١-١-٤ تطور علامات التنقيط .
- ١-١-٥ ترتيب الأبجدية العربية .
- ٢-١ علامات الإملاء والترقيم المساعدة .
- ٣-١ العدد .
- ١-٣-١ استخدام الحروف إشارة للعدد .
- ٢-٣-١ الأرقام الهندية .
- ٣-٣-١ إعداد خط السياقة .

٤-١ تطور علامات الإملاء والترقيم العربية .
وهى دراسة ضمت الأفكار الأساسية التى لحصها د. فيرنر ديم (W. Diem) من مقالاته الأربع التى نشرها قبل ذلك ، [يقوم كاتب هذا المقال بترجمتها ضمن مجموعة مقالات أخرى] . وتضم النقاط التالية :

- ١- علامات الإملاء والترقيم العربية القصص .
 - ٢- علامات الإملاء والترقيم والصوت .
 - ٣- علامات الإملاء والترقيم الحجازية .
 - ٤- التطور المتأخر .
 - ٥-١ أنماط الخط واستخدامها الجمالى .
- وهى دراسة قامت بها أنا مارى شيميل (A. Schimmel) ، وتضم النقاط التالية :

- ١- الخط الكوفى .
- ٢- الخط المائل .
- ٣- الخط النسخ .
- ٤- تطورات خاصة محلية .
- ٥- خط تزيين (تجميل) .

أما الموضوع السادس فهو (علم النقوش : Epigraphik) وهى دراسة قام بها هانيس جاوبه (H. Gaube) ، وتضم النقاط التالية :

- ١- مقدمة : نقوش باللغة العربية .
- ١-١ بداية علم النقوش العربية .
- ٢-١ موضوع علم النقوش العربية .
- ٣-١ تفرع النقوش .
- ٢- نقوش كبيرة .
- ١-٢ نقوش البناء .
- ٢-٢ نقوش تجديد (إصلاح) .

- ٣-٢ نقوش الوقف .
- ٤-٢ نقوش القبر .
- ٥-٢ مراسيم ..
- ٦-٢ التوقيعات .
- ٧-٢ نقوش الذكرى .

- ٣- نقوش صغيرة .
- ١-٣ نقوش الاسطرلاب .
- ٢-٣ نقوش الأحواض .
- ٣-٣ نقوش العلب .
- ٤-٣ نقوش بلاط الحوائط .
- ٥-٣ نقوش المصابيح والقناديل .
- ٦-٣ نقوش الأغلفة .
- ٧-٣ نقوش الحافظات .
- ٨-٣ نقوش الصحف .
- ٩-٣ نقوش المنسوجات .
- ١٠-٣ نقوش زهريات وأباريق الماء .
- ١١-٣ تلخيص عام .

- ٤- صيغ الورع فى النقوش .
- ١-٤ جمل وعبارات غير قرآنية .
- ٢-٤ مقتبسات من القرآن (آيات) .

أما الموضوع السابع فهو (علم العملات : Numismatik) وهى الدراسة الثانية للمؤلف السابق ، وتضم النقاط التالية :

- ١- ظهور سك العملة العربية .
- ٢- عملات ما قبل الإصلاح .
- ١-٢ العملات العربية الساسانية .
- ٢-٢ العملات العربية البيزنطية .
- ٣- سك العملة عند الأمويين بعد الإصلاح وسكها عند العباسيين الأوائل .

- ١-٣ عملات ما بعد الإصلاح الأموية .
- ١-١-٣ الدنانير .
- ٢-١-٣ الدراهم .
- ٣-١-٣ الفلوس .
- ٢-٣ العملات العباسية .
- ١-٢-٣ الدنانير .
- ٢-٢-٣ الدراهم .
- ٣-٢-٣ الفلوس .
- ٤- سك العملة عند الأمراء المحليين .

- ١-٤ الشرق .
- ١-١-٤ العملات الطاهرية .
- ٢-١-٤ العملات الصفارية .
- ٣-١-٤ العملات السامانية .
- ٤-١-٤ العملات البويهية .
- ٥-١-٤ العملات الغزنوية .
- ٦-١-٤ عملات إمبراطورية السلاجقة العظمى ، وسلاجقة كرمان والعراق .

- ٢-١-٤ تدهور نظام العملة في العصور الوسطى في الشرق على يد الولايات التالية للسلاجقة .
- ٢-٤ الغرب .
- ١-٢-٤ عملات الأمويين في قرطبة وخلفائهم في القرن الحادي عشر .
- ٢-٢-٤ عملات الإدارة والأغالبة والطولونيين والإخشيديين .
- ٣-٢-٤ عملات الفاطميين .
- ٤-٢-٤ عملات المرابطين والمهديين .
- ٥-٢-٤ عملات الأيوبيين .
- ٦-٢-٤ عملات المماليك .
- ٧-٢-٤ عملات الناصريين وماتلاهم من دويلات .
- أما الموضوع الثامن فهو (علم البرديات : Papyruskunde) ، وتعد هذه الدراسة من إحدى الدراسات التي تعالج موضوعاً جديداً خصباً ، يجد الباحث فيه تفسيرات واضحة لجوانب كثيرة غامضة في العربية نحوها وصرفها ودلالات ألفاظها ، وقدم فيها جورج خوري (G. Khoury) المخطوط العامة الواضحة ملخصاً لها من دراسة مفصلة لها في كتاب ضخيم يعالج هذا الموضوع ، وتضم النقاط التالية :
- ١- البرديات باللغة العربية .
- ٢- المجموعات البردية .
- ١-٢ مجموعات في مصر .
- ٢-٢ مجموعات في أمريكا .
- ٣-٢ المجموعات الألمانية والنمساوية .
- ٤-٢ المجموعات الباقية .
- ٣- الوثائق البردية .
- ١-٣ نصوص المراسم .
- ٢-٣ الوثائق العامة والخاصة .
- ٣-٣ نصوص بردية أدبية .
- ٤- خط نصوص البرديات ولغتها .
- ١-٤ حول الخط القديم للبرديات .
- ٢-٤ حول الإملاء والترقيم .
- ٣-٤ حول لغة نصوص البرديات .
- أما الموضوع التاسع والأخير فهو (علم المخطوطات : Handschriftenkunde) ، وهي دراسة طريفة متميزة أخرى قدمها العالم ج. إندرس ، وتضم النقاط التالية :
- ١- الكتاب في الثقافة الإسلامية . مسألة الكتاب والمكتبة في العصور الوسطى .
- ٢- المادة والشكل الخارجي للمخطوطات .
- ١-٢ مواد الكتابة .
- ٢-٢ المداد .
- ٣-٢ الغلاف .
- ٣- الخط القديم للمخطوطات .
- ١-٣ خط الكتاب : الخط العادي ، الخط المنق .
- ٢-٣ وضع مساحة الخط ووجه الكتابة .
- ٣-٣ أنماط الكتابة وتطورها وانتعاشها .
- ٤-٣ الاختصارات والإشارات .
- ٤- رواية المخطوطات .
- ١-٤ رواية شفوية ورواية كتابية .
- ٢-٤ ملاحظات الرواية والقراءة والملكية .
- ٥- بدايات الطباعة العربية ، واندثار المخطوطات بسبب طبع الكتاب .
- ٦- المخطوطات العربية بلغة سريانية (كرشوني) .
- وهذا موضوع غاية في الأهمية يوضح أثر العربية في السريانية والتغيرات اللغوية المختلفة التي نتجت عن هذا النهج ، وعالجه يوليوس أسفلج (J. Assfalg) ، ويضم النقاط التالية :
- ١- تطور المخطوطات الكرشونية وانتشارها .
- ٢- نصوص كرشونية .
- ٣- أنماط الكتابة وعلامات الإملاء والترقيم .
- ٧- المخطوطات العربية بلغة عبرية .
- ويعالج فيه يوشع بلاو أثر هذا النهج على اللغة العبرية والتغيرات التي أعقبت ذلك .
- وبعد ، فهذا عرض موجز للمخطوط الرئيسية لهذا العمل الضخم ، حاولت فيه أن أنبه إلى أهمية المعلومات والمواد التي تضمها دراسات هؤلاء الباحثين ، الذين بذلوا كل ما في وسعهم لتقديم المادة العلمية ، مراعين تبسيط نتائج يقينية بعد تطور أبحاثهم تطوراً بعيداً في هذه التخصصات ، غير غافلين عن استخدام منهج لغوي دقيق ، تاركين الفرصة للقارئ - إذا أراد - أن يعمق معرفته في موضوع ما، بأن يرجع إلى التفاصيل في قائمة المراجع التي ذيلت كل دراسة ، محاولين نشدان الكمال في دراساتهم رغم خطورة هذا الهدف ، ولكنهم اجتهدوا ولهم أجرهم على هذا الاجتهاد . وآمل أن أقدم هذا العمل في ترجمة عربية سليمة في وقت قريب إن شاء الله، لتكتمل لدى القارئ العربي قيمة هذا العمل .



مركز تحقيق تكملة علوم

عالم الفكر

قواعد النشر بالمجلة

□ «عالم الفكر» مجلة ثقافية فكرية محكمة ، تخاطب خاصة المثقفين وتهتم بنشر الدراسات والبحوث الثقافية والعلمية ذات المستوى الرفيع .

□ ترحب المجلة بمشاركة الكتاب المتخصصين وتقبل للنشر الدراسات والبحوث المتعمقة وفقاً للقواعد التالية :

- أن يكون البحث مبتكراً أصيلاً ولم يسبق نشره .
- أن يتبع البحث الأصول العلمية المتعارف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر مع إلحاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة .
- يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين ١٢,٠٠٠ ألف كلمة ، ١٦,٠٠٠ ألف كلمة .
- تقبل المواد المقدمة للنشر من نسختين على الآلة الطابعة ولا ترد الأصول إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .
- تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمي على نحو سري .
- البحوث والدراسات التي يقترح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها .

□ تقدم المجلة مكافأة مالية عن البحوث والدراسات التي تقبل للنشر ، وذلك وفقاً لقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة كما تقدم للمؤلف عشرين نسخة من البحث المنشور .

□ ترحب المجلة بإسهام المتخصصين في الموضوعات التالية :

- علوم الصحارى
- الهجرة والهجرة المعاكسة
- الدراسات المستقبلية
- المسرح
- الحاسب الآلي
- الأمن الغذائي
- الثقافات في العالم الثالث
- الجنسون في الأدب
- التجديد في الشعر

□ ترسل البحوث والدراسات باسم :

وكيل الوزارة المساعد لشئون الثقافة والصحافة والرقابة
وزارة الإعلام - الكويت - ص ب ١٩٣

ندوات
الملتقى الدولي
حول
التحليل اللساني
للنصوص

واقع الدراسة اللسانية وآفاقها في العالم العربي

أعد الندوة: شريط أحمد شريط

دُعَت جامعة عنابة (معهد اللغة والأدب العربي) إلى الملتقى الدولي حول التحليل اللساني للنصوص في أيام ٦ و ٧ و ٨ و ٩ من شهر مايو ١٩٨٥ ، وذلك لبحث القضايا اللسانية من خلال المحاور التالية :

١ - مناهج التحليل اللساني للنصوص المكتوبة والمنطوقة .

٢ - التحليل اللساني للنص الأدبي .

٣ - التحليل اللساني للنص غير الأدبي .

٤ - الاستفادة البيداغوجية من التحليل اللساني للنص .

وحضر هذا الملتقى أساتذة متخصصون من جامعات عربية وأوروبية وأفريقية .

وقد أُلقيت في هذا الملتقى نحو خمس وعشرين محاضرة ، في عمق التحليل اللساني ، اتسمت بالعمق والدقة والثناء . وافتتحت الجلسة الأولى بكلمة للأستاذ عبد المجيد حنون مدير معهد اللغة والأدب العربي بجامعة عنابة ، رحب فيها بالأساتذة المحاضرين والمشاركين من طلبة الدراسات العليا في الجامعات الجزائرية ؛ وبعده أعلن السيد عميد جامعة عنابة رسمياً افتتاح الملتقى .

ترأست الأستاذة زبيدة حنون ، أستاذة العلوم اللسانية في جامعة عنابة ، جلسة صباح اليوم السادس من مايو ١٩٨٥ ؛ وكانت المحاضرة الأولى بعنوان : بين الصورة والمضمون في تحليل النص الأدبي ، للأستاذ الدكتور مختار نويوات من جامعة عنابة .

وقد توجت أعمال الملتقى بتوصية قيمة ، دعا المشاركون فيها إلى أهمية التفكير في إنشاء رابطتين ، الأولى تجمع شمل المهتمين بالحقل اللغوي في العالم العربي ، والثانية تضم جهود المهتمين بهذا الحقل المعرفي الحديث في القطر الجزائري . ولقد اغتنمنا فرصة هذا التجمع العلمي المهم ، وسعينا لتنظيم ندوة ، ضمت مجموعة من الأساتذة ، وعدداً من المهتمين بالدراسات اللغوية ، وذلك بهدف توسيع المعرفة ، وفتح المجال لأكبر عدد من القراء والمهتمين للاطلاع على قضايا هذا العلم الإنسان ومناهجه ؛ ذلك العلم الذي صار في السنوات الأخيرة شغل المثقفين في الوسط الجامعي .

المشاركون في الندوة :

٥ - الدكتور : عبد الله صولة (جامعة تونس) .

٦ - الدكتور : دانيال رايقي (جامعة فرنسا) .

٧ - الدكتور : محمد عجينة (معهد بورقيبة للغات الحية ، تونس) .

٨ - الأستاذ : الطيب بودربالة (جامعة باتنة ، الجزائر) .

٩ - الأستاذ : بوحوش رابع (جامعة عنابة ، الجزائر) .

١ - الدكتور : ميشال بَارْبُو (جامعة السوربون ، فرنسا) .

٢ - الدكتورة : أوديت بِيثي (المعهد الفرنسي ، فرنسا) .

٣ - الدكتور : محمد القاضي (الجامعة التونسية - تونس) .

٤ - الدكتورة : سهام محمد القارح (جامعة الإسكندرية ، مصر) .

اللغة العربية . وعندئذ تكون نقطة انطلاقنا هي التراث العربي ، ولا يكون التراث العربي هو نقطة الوصول .

* الطيب بودريالة

— لم تهتم الحضارات في السابق بالدراسات اللغوية بالدرجة التي اهتم بها المسلمون ؛ ذلك أن المعجزة الإسلامية تقوم على إعجاز القرآن . واليوم عندما نريد أن نحدد مكانة هذا التراث اللغوي العربي من الدراسات اللسانية ، يجب علينا أن نقوم هذا التراث بكل موضوعية ، وأن نضعه في الإطار العالمي للدراسات اللغوية .

إن غالبية المشكلات والقضايا التي تطرحها اللسانيات الحديثة كانت قد عولجت ونوقشت من قِبَل العرب القدامى . ولِفَهْم هذا التراث على حقيقته ، يجب وضعه إلى جانب النظريات العلمية التي تتصارع اليوم على مستوى العالم . إن هذا التراث يعكس بحق ، وبترجم بصدق ، عبقرية الحضارة العربية الإسلامية ؛ غير أن التغيرات التي يعيشها الوطن العربي اليوم قد أحدثت قطيعة « إستراتيجية » في التصور اللغوي العربي . وهذه القطيعة ستؤدي حتماً إلى انطلاقة جديدة نحو الإبداع اللساني .

* عبد الله صولة

— بدأت تتسع وتكبر مع بحوث الفهرى والمسدي والمتوكّل وصمود والطرابلسي والحاج صالح وغيرهم ؛ لكن الخوف أن ندخل في دوامة الإسقاط فلا تنهض لنا لسانيات عربية . وأنا أرى شخصياً أن هذه المرحلة شبيهة بما سبق القفزة النوعية « السوسيرية » في الغرب ؛ ونحن في انتظار « سوسيرنا » العربي .

* محمد كراكي

— حاولت الدراسات اللسانية الأجنبية الحديثة إبراز المعطيات اللغوية العربية ، ولكن هذه الدراسات — في نظرنا — ظلت غير كافية لجلاء قيمة التراث اللغوي العربي ، وإسهامه في تطوير الفكر الإنساني . ولذا فإن أبناء اللغة العربية — إذا تزودوا بالمعرفة اللسانية الحديثة — هم القادرون على استعادة المكانة العلمية لموروثهم اللغوي .

* محمد عجينة

— إن العودة إلى الجذور ، أو بكل بساطة إلى الماضي ، عملية طبيعية في صيرورة المعرفة . وبناء على ما سبق أن قلنا من أن تقدمها ليس خطياً وإنما هو جدلي (بالتقدم والتراجع أحياناً عند اكتشاف الخطأ وتداركه) ، فالألسنية نفسها لا تقوم على الفراغ ، وإنما على تقاليد سابقة عريقة وثرية . وما عودة تشومسكي رأس المدرسة التحولية إلى نحو « بوز روابال » سوى دليل واضح على ذلك .

ولكن ينبغي أن نقول أيضاً إن عملية المعرفة هي في الآن نفسه ، وفي بعض الحالات ، قطيعة بالنسبة إلى ما قبلها ؛ فدراسة اللغة دراسة آنية — في مشروع الألسنيين — هي رد فعل للدراسات اللغوية التقليدية السائدة قبل نشأة العلم المذكور ، وكانت دراسات كلها فيلولوجية ، أي اشتقاقية تاريخية .

يصدق هذا القول على التيارات الفكرية والأدبية . والأمير بطبيعة الحال أكثر تعقيداً ؛ فالأجناس الأدبية تصنف بعد أن تكون قد ظهرت واستقرت . إن العودة إلى الجذور أو إلى الماضي عملية طبيعية كما سبق

١٠- الأستاذ : محمد كراكي (جامعة عنابة ، الجزائر) .

١١- السيد : رشيد شعلال (طالب بمعهد اللسانيات ، الجزائر) .

١٢- السيدة : مفيدة شريط (الشعبة اللغوية ، جامعة عنابة الجزائرية) .

١٣- السيد : بشير ابرير (الشعبة اللغوية ، جامعة عنابة الجزائرية) .

نص الندوة :

أسئلة الندوة

- ١ - ما مكانة التراث اللغوي العربي من الدراسات اللسانية الأجنبية الحديثة ؟
- ٢ - ما أهم مناهج التحليل اللساني للنصوص المكتوبة ، والمنطوقة ، وأبرز ملامح أهمها ؟
- ٣ - نرجو منكم إفادة القراء عن أهم مستويات التحليل اللساني للنص الأدبي ، ودورها في الوصول إلى نتائج علمية .
- ٤ - ماذا تنتظرون من الملتقى الدولي حول التحليل اللساني للنصوص ؟
- ٥ - ما رؤيتكم لمستقبل الدراسات اللسانية في الجزائر بعد الملتقى الدولي حول التحليل اللساني للنصوص ؟

نص الندوة

- ١ - الإجابة عن السؤال الأول :
ما مكانة التراث اللغوي العربي من الدراسات اللسانية الأجنبية الحديثة ؟

* ذاتيال رائق

يجهل العلماء اللسانيون الأجانب التراث العربي جهلاً تاماً ، وعلى العرب أن ينشطوا هذا التراث .

* محمد القاضي

— إن المعرفة الإنسانية قائمة على التطور الذي يمكن أن يفهم بوصفه سلسلة من الانقطاعات . ومن هذا المنطلق ، فإن ما توصل إليه النحاة العرب القدامى في ميدان وصف الظاهرة الصوتية يعد إسهاماً مهماً . غير أن ذلك لا يعني أن العرب قد اكتشفوا اللسانيات قبل الغرب ؛ لأن اللسانيات تندرج في مرحلة معينة من مراحل تطور المعرفة الإنسانية ، لا يمكن أن تفهم بمعزل عنها .

* ميشال باربو

— هو بعامه ضئيل ، وإن حاول البعض أن يتعمقوا في دراسته ، فاستعانوا به حتى يبرهنوا على صحة نظريتهم ، وأسبقيتها ؛ وهذه محاولة ساذجة نظراً للفرق الزمني والثقافي بينهما .

* سهام محمد القارح

— هذا السؤال اهتم به كثيرون في الملتقى . وأنا أرى أن التراث العربي ثري ، وغني ، ولكن هل يمكن أن نكتفي بما قدمه الأسلاف ؟ هذا مالا أعتقد . يجب علينا أن نسهم نحن كذلك ، وهذا ممكن في الواقع عن طريق الاطلاع على ما يقدم في الغرب ، ثم تخير ما يجدم منه الدرس العربي الحديث ، وذلك بعد تطويعه ، بحيث يتلاءم مع واقع

أن قلت ، ولكن ينبغي أن يكون ذلك العمل استرجاعاً في سياقه أو في سياقاته الشاملة ، حتى لا يكون إسقاطاً تاريخياً ؛ أي أنه ينبغي أن نقف من الجذور والتراث موقفاً جدلياً نقدياً .

ونحن نعتز بتراثنا ؛ فهو جزء من كيانتنا وثقافتنا وتاريخنا ؛ وهو جلة من المعارف في مرحلة تاريخية معينة . والمطلوب منا أن نقف منها موقفاً نقدياً ؛ فالموقف الممجّد يخفي العيوب والأخطاء أو يبقّي عليها ؛ وكذلك الموقف المعاكس السلبي العدمي ؛ لأنه ينبغي كل جانب مضيء ونير في الجذور المذكورة . لذا فإنه من غير الممكن أن نقول كما يقول بعضهم : ليس في الإمكان أبدع مما كان ؛ فالممكن موجود في المستقبل ، وقد يكون كامناً في الماضي ، ولكن ينبغي معرفة كيفية تفجييره وإخراجه إلى حيز الواقع . وقد تمكن الألسنية ، بما تطمح إليه ، من تسليح الباحث بوسائل جديدة ، تسمح بإعادة اكتشاف الماضي ومعارفه وأدواته الفكرية في ضوء العلوم الإنسانية .

● مفيدة شريط

— تلتقي اتجاهات علماء اللغة العرب القدامى في دراسة اللغة مع اللسانيات الحديثة ؛ فاللغوى المعاصر يعتمد التحليل القاعدي القديم ، ولكنه يستثمر استثماراً يخالف به هدف القدامى .

إن الأصول اللسانية قد عرفها نحويون القدامى ؛ ونقصد بالأصول « كليات المعاصرين » ، على حد تعبير الدكتور صبحي الصالح ، لا تلك الجزئيات والتفصيلات . غير أن تلك الأصول التي تناولت عدة مجالات في الدراسات اللغوية في مراحل وبيئات معينة ، لم تكون منهاجاً مستقلاً لنظرية لغوية متكاملة . وفي تراثنا اللغوي أطراف الآراء وأدق التعريفات لمميزات اللغة وطبيعة الألسنية الصوتية ووظيفتها الاجتماعية ؛ وما علينا في هذا الصدد سوى الرجوع إلى مؤلفات ابن جني مثلاً ، خصوصاً كتابه « سر صناعة الإعراب » ، والنظر في تعليقاته لكل صوت لغوي ، علماً بأنه لم يكن يتوسل التقنيات الحديثة ، ولم يكتشف ما توصل إليه عند علماء الغرب إلا في أبحاث علماء اللغة الألمان في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، ولم تستغل مناهجه في بنية الكلمة وبنى التركيب المعتمدة على المادة الصوتية إلا في منتصف القرن العشرين .

زد على ذلك أن كل ما حققه العالم اللغوي الأمريكي تشومسكي في القرن العشرين ، وبخاصة ما عبر عنه بالطاقة والإنجاز وبالبنى العميقة والسطحية ، له جذور عند عبد القاهر الجرجاني مفصلة في نظريته للنظم .

إن نحائنا العرب هم مستنبطو الأصول الأولية لعلم اللغة الحديث ؛ ولم يكن يُعزّوهم غير المنهجية والتخصص . وتراثنا اللغوي هو المادة الخام التي استقى منها لغويو الغرب نظرياتهم ؛ وهو المصدر بطريق مباشر أو غير مباشر لهم ولأعمالهم .

● رشيد شعلال

— كتب الدكتور مازن الوعر إلى مجلة اللسانيات في عددها السادس ، الصادر عن معهد اللسانيات والصوتيات بالجزائر ، أنه وقف في استجواب له مع اللغوي الأمريكي « تشومسكي » على اعتراف منه بالاستفادة من النحو العربي ، مما هيا لديه السبيل إلى إخراج نظريته الجديدة المسماة بالنحو التفرعي التحويلي .

وبحث آخرون في البنية العميقة بين الجرجاني وتشومسكي ، فتبدى لديهم أن عبد القاهر كان على بصيرة بهذه القضية اللغوية وبغيرها من القضايا اللغوية المعاصرة ، التي تعدّ آخر ما وصل إليه البحث اللساني المعاصر .

ولئن كانت أحدث نظرية لغوية قد قامت في أساسها على الاستفادة من التراث اللغوي العربي — ولا نزعم الاستفادة المطلقة — فهذا يعني أن البحث في هذا التراث هو القاعدة الأساسية لأي تفكير عربي لسانی . وسوف يؤدي هذا بلا ريب إلى فهم الكثير من قضايا هذا العلم (أعني اللسانيات) ؛ لأننا نعتقد أن فهم التراث اللغوي العربي ينبغي أن ينطلق من محاولة لفهم عربية صرف ؛ ولا مانع ساعتها من الاستفادة — عند الحاجة — من مناهج غربية لبلوغ الغاية . وهكذا يمكن للغوي العربي أن ينشئ شجرة اللسانيات العربية ذات الجذور الضاربة في التاريخ ، بل إن ضرورة إقامة هذه الشجرة أمر لا بد منه في الوقت الراهن ؛ إذ إن كثيراً من لغويي العرب المحدثين قد توسلوا لدراسة العربية بمناهج غربية ، واعتمدوا الأسس والمعطيات التي لا تستند إلى أي أساس عربي ، وطبقوا نظريات مستنبطة من لغات تختلف اختلافاً بيناً عن العربية في بنائها وخصائصها ، على نحو أدى إلى نشوز واضح في الدراسات التطبيقية ، وكوّن هوة سحيقة بين القارئ العادي والباحث اللساني . لهذا السبب ، ولأسباب أخرى يضيق المجال عن ذكرها ، كان على المهتمين بالدراسات اللسانية من العرب أن يمعنوا النظر في التراث اللغوي العربي ، بل عليهم أن يجعلوا منه المادة التي يجب أن تلبس اللباس الجديد ، وأن تخرج إلى صرح اللسانيات الحديثة بمنهجية مقننة ، تحكمها نظرات وقواعد متينة . وسيتبين آنذاك أن التراث اللغوي العربي قائم على نظريات علمية هي أوج ما وصل إليه الفكر الإنساني في وقت ما ، إن لم نقل إنها تمثل ذلك الأوج منذ الزمان البعيد إلى وقتنا هذا .

القضية إذن قضية قراءة لهذا التراث الزاخر ، ثم محاولة فهم هذا التراث على الوجه الأكمل . حتى إذا ما تيسر ذلك ، أمكن للباحث اللغوي الوقوف على حقيقة هذا التراث وإدراك مكانته من الدراسات اللسانية الحديثة ؛ إذ الأزمة في واقع الأمر ، قائمة على هذه القطيعة الملحوظة بين الباحث وتراثه ، وعلى تعلقه بالدراسات اللسانية الغربية ، والعزوف عن التراث اللغوي العربي ، لا شيء سوى أنه تراث أخلفه الزمن . ولقد مكنتنا بعض المحاولات المتواضعة من فهم كثير من المصطلحات والقضايا اللغوية الأجنبية التي يعمل العرب والمترجمون على إيجاد مقابل يتناسب وما تدل عليه ، في حين أن هذه المصطلحات ، وهذه القضايا ، قائمة بمصطلحاتها في التراث العربي القديم . ولا أدل على ذلك من مفهوم الدليل ومعنى المعنى . . . ولو أن لغويي العرب انطلقوا من التراث لوفروا كثيراً من الجهود في خدمته وبعثه ، ومن ثم تقريبه إلى أذهان الناس ، ومن خلال ذلك فهم اللسانيات الحديثة فهماً صحيحاً . والأهم من ذلك تخليص الفكر اللساني العربي من التبعية ، وتحريره من الغربة المضروبة عليه ، بهدف الوصول إلى إنشاء مدرسة لسانية عربية ، لها أسسها وخصائصها ومنهجها .

بشير أبرير

— إن الباحث في التراث العربي ، وفي ميادينه اللغوية بصفة

بالنسبة لك . ولذلك فإنني أعد التداولية من التيارات اللسانية التي تفتح آفاقاً للدرس اللغوي ، وبخاصة تحليل النصوص . وقد أسهمت في هذا الملتقى بنموذجين لتطبيق بعض المفاهيم المستمدة من التداولية على اللغة العربية .

ونرجح أن أهمية هذه الدراسات التداولية تعود إلى أنها لا تغفل المرجع الاجتماعي ، بل تعنى بمهية المتكلم والمخاطب ، إلى غير ذلك . وكذلك يمكننا أن نستفيد منها عند إعداد المادة التعليمية لمن يتعلمون العربية . ولقد رأينا في الملتقى محاولة طيبة في هذا الاتجاه ، قدمتها الأنسة خولة طالب الإبراهيمي من جامعة الجزائر .

* الطيب بودربالة

— أهم مناهج التحليل اللساني للنصوص المكتوبة والمنطوقة هي :
المنهج الوظيفي ، والمنهج البراجماتي ، والمنهج البنيوي ، والمنهج التوليدي ، والمنهج النفسي اللساني ، والمنهج التواصل (التبليغي) .
وتهتم هذه المناهج بالناحية الشكلية ، والصياغية ، والأسلوبية ، والدلالية ، للظاهرة اللغوية . ونستطيع أن نقول إن هناك اليوم ثورة في ميدان اللسانيات .

* عبد الله صولة

تتعدد مناهج التحليل اللساني للنصوص المكتوبة بتعدد المدارس اللسانية من « السوسيرية » إلى البراجماتية . والدليل على ذلك أن جانباً من هذه النصوص المكتوبة ، وأعني النصوص الأدبية ، قد طبقت عليها اللسانيات البنيوية فتمخضت عن ذلك الأسلوبية البنيوية (جاكسون ، ريفاتير) ، واللسانيات التوليدية ، فنشأت عن ذلك الأسلوبية التوليدية (أومان) ، واللسانيات الوظيفية ، فنشأت عن ذلك الأسلوبية الوظيفية .

واليوم يتحدث القوم عن منهج في التحليل اللساني جديد هو المنهج الأسلوب البراجماتي ، الناجم عن اللسانيات البراجماتية ، بوصفها آخر صيغة في حقل اللسانيات المعاصرة ؛ وفي هذه أزمة اللقاء الأبدى بين اللسانيات والنص الأدبي .

* محمد كراكي

حقق علم اللسان الحديث مناهج كثيرة لدراسة النص ، أهمها المنهج الصوت والصرفي والنحوي . فالمنهج الصوتي يقوم بتوضيح القيمة الدلالية للأصوات التي يكثر ورودها في النص ، كما يسعى إلى تبين أثر هذه الأصوات في تكوين المعنى الذي يقصد إليه الباحث . أما المنهج الصرفي فيهدف إلى دراسة الصيغ الصرفية المستعملة في النص ، من حيث اشتقاقها ؛ وأما المنهج النحوي فيبرز العلاقات النحوية بين العناصر اللغوية المكونة للكلام ؛ ومعنى ذلك أنه يصف الجملة إن كانت إسمية أو فعلية أو شرطية ، ثم يدرس العلاقات الإنسانية المختلفة ؛ ويبين الوظائف النحوية التي يشتمل عليها الكلام .

والمنهج الدلالي يهتم بدراسة المعنى ، إما بنظرة آنية ، أو بنظرة تاريخية . فبالمنظور الأول يحاول الباحث أن يدرس مدلولات الألفاظ في نص ما من حيث هي قديمة أو حديثة ، أو من حيث ارتباطها بفكر اجتماعي أو سياسي أو عقائدي ، وبالنظور الثاني يسعى الدارس إلى تتبع المعنى من عصر إلى عصر ، وتصنف هذه الدراسات في علم

خاصة ، يجد بينه وبين الإنسان العربي وشائج قرى وعلائي نسب تشده نحو الينايع . ذلك أن التراث العربي شكّل كما ثقافياً ذاخراً بالمعرفة ، ومعينا لا ينضب بالنسبة للدارسين العرب وغير العرب . فالدارسون الأجانب قد اهتموا حقاً به اهتماماً كبيراً ، وبالكثير من جوانبه ، ولكن الفائدة التي جنوها من وراء دراسته لم تخدمه بما هو ميراث إنساني خالد ، بل عادت عليهم بوصفهم دارسين ، فحصلوا بذلك على الجوائز الكبيرة والأوسمة الشرفية ذات القيمة العالية . وهذا الكلام لا ينسحب على كل الدارسين الغربيين بطبيعة الحال ؛ فإن منهم من أراد إعطاء التراث العربي مكانته الحقيقية التي هو جدير بها ، بما هو ميراث إنساني خالد . لكن في مقابل ذلك ، استغل كثير من الباحثين الغربيين هذا التراث العربي . ونذكر على سبيل المثال النظرية التوليدية التحولية للأمريكي تشومسكي ؛ فهذه النظرية التي صالت وجالت في مختلف أنحاء العالم ، وغيرت كثيراً من المفاهيم في الدراسات اللغوية الحديثة ، وانتهر بها كثير من الباحثين ، نجدها بحذافيرها عند عبد القاهر الجرجاني في نظريته المشهورة بالنظم . وكذلك الشأن في الدراسات الصوتية التي تعد من المجالات المهمة ؛ فبرجعنا إلى التراث اللغوي العربي نجدها عند الخليل بن أحمد الفراهيدي في « معجم العين » ، حيث رتب الأصوات ترتيباً طريفاً ؛ وكذلك عند سيويه في « الكتاب » ، وبخاصة عند العلامة ابن جني في كتابيه « الخصائص » و « سر صناعة الإعراب » على الخصوص ، حيث تناول علم الأصوات بنظرة متقدمة .

وإذا أردنا أن نعطي للتراث اللغوي مكانته الحقيقية ، فعلينا الاعتماد على أنفسنا ، والإيمان بقيمة ما غلّك من تراث ضخم ، نبحت ونشجع باحثينا ، ونمنحهم الفرصة الكافية حتى يتمكنوا من تمثل تراثهم ؛ كما يجب علينا ونحن مقبلون على دراسة تراثنا اللغوي ، أن نطرد مركبات النقص عنا بعيداً .

* الإجابة عن السؤال الثاني : ما أهم مناهج التحليل اللساني للنصوص المكتوبة ، والمنطوقة ، وأبرز ملامح أهمها ؟

* ذاتيال رابتي

— السيميائية . انظروا إلى مؤلفات « أفريمانس » ومدرسته المسماة « مدرسة باريس السيميائية » .

* محمد القاضي

— إن الإجابة عن هذا السؤال قد أسهم فيها كل من شارك في هذا الملتقى ببحوث أو بملاحظات في أثناء المناقشة . وقد سمعنا بحوثاً ذات منحى بنيوي ، وأخرى « براجماتي » . . . كما عولجت النصوص أو الملفوظات في مستويات عدة بين صوت وتركيب ودلالي . ولا أظن أن مثل هذه المناسبة تكفي للقيام بمسح عام للمدارس اللسانية ، أو لخصائص مستويات التحليل منفردة ، أو من حيث علاقتها بعضها ببعض .

* ميشال بارزبو

— إن أهميتها تترتب على وجهة نظر الناقد ومبادئه العقلية والأدبية . أما ملاحظتها فليتعرفها الباحث من الكتب الأساسية في هذا الميدان .

* سهام محمد القارح

— الأهمية عملية نسبية ؛ فالمهم بالنسبة لي يمكن أن يكون غير مهم

الدلالة التاريخية . وما يبرر وجود هذه المناهج الأربعة هو أن اللغة أصوات ، فكلمات ، فجمل ، فعبارات ، فنص أو خطاب .
* أوديت بنى

هو المنهج الذى يتلاءم مع نوع النص الذى يراد تحليله ؛ فالنص القصصى يستفيد من المنهج الذى يؤول إلى تقسيم البنية القصصية ؛ والنص الروائى يهتم على وجه الخصوص بالنحو واللغة وقيم المفردات وفهم استعمالاتها ، وقيم التعبيرات . والشعر ، خصوصاً الشعر العروى ، يستفيد من التعمق فى الملاحظات المتعلقة بالاستعمالات الصوتية ، ومن القراءة التى تبين استعمالات الصور البلاغية للشاعر ووظائفها فى النص .

وتحليل الشعر يقوم على تأمل العلاقات الظاهرة المشار إليها خلال الاستعمال ، كتكرار الكلمات ، والربط بين مفردات ومفاهيم بعيد بعضها عن بعض ، بحيث تشكل وحدات تشمل عدداً من الأبيات ، والتوازن فى التراكيب النحوية مثلاً ، وأخيراً توحيد النص بأكمله .

وفى حالة النص المنطوق ، أو فى تحليل نص يتألف من خطاب بين شخصين ، يستفاد من التحليل البراجماتى ، الذى يبينه على القوة الفعالة للخطاب أو الكلام ، وعلى قيم الصيغ المتعددة التى يصطبغ بها الكلام .

الإجابة عن السؤال الثالث : نرجو منكم إفادة القراء عن أهم مستويات التحليل اللسانى للنصوص الأدبية ، ودورها فى الوصول إلى نتائج علمية .

* ذاتيآل رانيق

— هذا يستغرق مئات الصفحات ، ومدة طويلة من الزمن .

* الطيب بوفربالة

— هناك مستويات فى الدراسة اللسانية اليوم ، والباحث اللسانى هو باحث فى ميدان يستعمل أحدث الوسائل العلمية فى الوصف والتصنيف والتحليل والتركيب . غير أن عبقرية بعض المفكرين والفلاسفة جعلتهم يتجاوزون هذه الدراسة الأولية لربطها بمستويات أكثر تعقيداً وأكثر عمقاً . ونذكر من هؤلاء العلماء مثلاً : « ألتوسير » و « لآكان » ، و « ميشال فوكو » .

وقد أبعدت « الذات » وأبعد « التاريخ » من اللسانيات البنيوية لمدة طويلة ؛ أما اليوم فإننا نجد أن هناك محاولات لإيجاد جدلية تربط البناء اللغوى بالتاريخ .

* عبد الله ضولة

— المستوى الصوتى .

— المستوى الفونولوجى .

— المستوى المورفولوجى .

— المستوى التركيبى .

— المستوى الدلالى .

يضاف إلى كل هذا الوزن والإيقاع والقافية بالنسبة للنص الشعري . وجميع هذه المناهج متضافرة على الظفر ببنية النص السطحية بطريقة عملية وعلمية . غير أن السؤال الذى تبقى

* رانيق بوحوش

— لعل أهم ما يميز اللسانيات اليوم هو سرعة تخلصها من ربة الأحكام الذوقية والمعارية ، وتبنيها المنهج العلمى تنظيراً وتطبيقاً . وقد ولدت صلتها بالأدب فى ممارسة النص مذهباً جديداً ، أطلقوا عليه اسم « الأسلوبية » ، أو علم الأسلوب ؛ وهو علم يرمى إلى تحليل النص الأدبى من الأحكام المعيارية والذوقية ، ويسعى جاهداً إلى علمنة الظاهرة الأدبية ، والنزوع بالأحكام النقدية ما أمكن عن الانطباع غير المعلل ، واقتحام عالم الذوق وهتك الحجب دونه ، واكتشاف السر فى ضروب الانفعال التى يخلقها الأثر الأدبى فى متقبله . وقد حدد اللسانيون أربعة قطاعات للسانيات ، تمثل مستويات اللغة نفسها :

١ - المستوى الصوتى :

— فى هذا القطاع يهتم اللسانى عند ممارسة النص الأدبى بالوحدات الصوتية ، والأصوات — صوامت وصوائت — والمقاطع الصوتية ودورها فى تلوين الخطاب بألوان مختلفة ، تختلف باختلاف أنظمتها من حيث التكرار ، والتجانس ، والإيقاع .

٢ - المستوى الصرفى « المورفولوجى » :

يعنى فى هذا المستوى بالوحدات الصرفية ، وأبنية الأفعال من حيث دلالتها المباشرة وغير المباشرة ، وأبنية الأسماء من حيث دلالتها الصرفية .

٣ - المستوى النحوى أو التركيبى :

فى هذا المستوى يهتم اللسانى بالوحدات الدلالية النحوية ، والجمل وأنواعها .

٤ - المستوى الدلالى :

ينطلق الدارس — فى هذا القطاع — من الوحدات الدلالية المميزة ، واللفاظ والكلمات ، سواء من خلال السياق ، أو من خلال مجالاتها الدلالية .

هذه القطاعات أو المستويات تتداخل وتتكامل ، حيث يصعب الفصل بين مستوى وآخر . وما اللغة إلا أصوات ، وكلمات ، وجمل ، ودلالات ، يستخدمها الإنسان للتعبير عن أغراضه .

أما نتائج هذا التحليل فيبدو أنها تكمن فى عدة اللسانى ، حيث إنه إذا توافر لديه الرصيد المعرفى ، والخبرة الحسية بممارسة النص الأدبى ، فإنه يستطيع أن يصل إلى نتائج علمية ، قد يعسر الوصول إليها باستخدام الوسائل التقليدية .

* مفيدة شريط

— أهم مستويات التحليل اللسانى للنص الأدبى هى :



لا بعضها دون البعض الآخر . وعلى ذلك يتمكن الباحث من تحليل النص الأدبي تحليلاً متكاملاً ، قائماً على السمات البارزة في الظاهرة اللغوية الماثلة في النص الأدبي ، سواء غلبت على هذه الظاهرة جوانب دلالية أو تركيبية أو صرفية أو صوتية أو غيرها . إن السمات هي التي تفرض نفسها على البحث على أنها جذيرة بالدراسة ؛ وما دور الباحث أو الدارس اللغوي إزاء ذلك إلا إبرازها بوساطة المنهج الملائم ، والكشف عما يتحكم فيها من نوايسر وقواعد جعلتها تتفرد بهذه الخصوصية اللغوية ، لتتجلى بعد ذلك جماليات النص الأدبي وقيمته الفنية . وهكذا تسهم اللسانيات في خدمة الأدب ، وتقود إلى الوقوف على ما يسمى بالفنية الأدبية ، ليبرز النص بعد ذلك نصاً أدبياً ينتمي إلى جنس أدبي بعينه .

الإجابة عن السؤال الرابع : ماذا تنتظرون من الملتقى الدولي حول التحليل اللساني للنصوص ؟

* ذاتيآل رآيؤ

– الملتقى ، على حقيقة المعنى ، هو المكان الذي يلتقي فيه أشخاص وتلتقى أفكار وينتظر من هذه وأولئك التواصل والتفاعل .

* محمد القاضى

– لقد أشرف الملتقى الآن على نهايته . ولا شك أن جدواه المباشرة هي الفرصة التي أتاحها للطلبة لإثراء معلوماتهم بالمناهج الحديثة لمباشرة النصوص ، وكذلك إتاحة الفرصة لذوى الاختصاص لوضع بحوثهم على محك الدراسة والنقد . وأظن أن طبع الأعمال وإردافها بالمناقشات أمر مؤكد . كما أن إقبال هذا الملتقى بملتقيات أخرى تكون أكثر تحديداً من حيث الموضوع هو أمل كل المشاركين .

* ميشال بازبو

– ملتقى موفق ؛ مستواه العلمى رفيع جداً ، ومبرمج على أحسن ما يرام من حيث التوازن بين النظرى والعمل ، وبين لغات العمل ، وبين المدارس والاتجاهات العلمية .

* سهام محمد القارح

– إننى أنتهز فرصة وجودى هنا لكى أجدد ندائى بوجوب تنظيم عمل اللسانيين العرب ، والتنسيق بينهم ، حتى نستفيد كلنا من الأعمال المقدمة فى هذا المجال ، فكثيراً ما نجهل نحن فى الشرق ما يدور فى المغرب العربى ، وأعتقد أن العكس صحيح . وقد كان هذا اللقاء مبادرة طيبة ، ولكن يجب أن يكون من نتائجه إنشاء كيان يجمع اللسانيين العرب . وأنا أرى ضرورة الحرص فى المستقبل على زيادة تبادل المطبوعات الجامعية ، لفائدة البحث العلمى .

* الطيب بودربالة

كنا نتظر من هذا المؤتمر الشئ الكثير . والحق أنه لم ينجب آمالنا . وقد سبق لى أن شاركت فى كثير من المؤتمرات فى الجزائر وخارجها ، ولكن أقول دون مجاملة إن هذا المؤتمر يشكل نقطة تحول فى تاريخ المؤتمرات فى الجزائر ؛ فهو نموذجى من ناحية التنظيم ، ومن ناحية نوعية المحاضرات وقيمتها ، وكذلك من ناحية المناقشات والدخلات . ولكن المؤكد أنه سيفتح آفاقاً كبيرة أمام مستقبل

١ - المستوى الصوتى :

ويرز الوظيفة الصوتية التي تتمثل في التمييز بين الوحدات الصوتية ، حيث يترتب على تغييرها في النظام تغير في الدلالة .

٢ - المستوى الصرفى :

يتمثل في تلك الارتباطات التي تكون بين الصيغ اللغوية ؛ وهي الأوزان والدلالة . ويتم هذا الفرع من الدراسة أيضاً بالوحدات الصرفية وما لها من دلالة داخل الخطاب اللغوى .

٣ - المستوى النحوى :

– وهو دراسة تراكيب معينة ، تنطلق من الظواهر اللغوية النحوية ، للكشف عن النوايسر الداخلية التي تسهم في ضبط الممارسة الكلامية من حيث التسلسل والتناسق بين أجزاء الكلام البشرى ، كالتحكم في اندراج الكلمة مع الكلمة لتكوين الجملة ، والجملة مع الجملة لتكوين الخطاب ، حيث تعد الجملة المحرك القوى للنص .

٤ - المستوى الدلالى :

هو مستوى متولد عن العناصر السالفة الذكر ؛ فنحن لا نتصور دلالة دون صوت وفق نظام نحوى محدد . ولا يتسنى لنا الوصول إلى نتائج علمية في تحليل النص الأدبي دون التوصل بتلك المستويات ؛ فالملايسات اللغوية وما تحتويه من أشكال وصيغ هي كل متكامل تكاملاً وظيفياً ودلالياً .

* رشيد شغلأل

– ينبغي أن نشير بداءة إلى أن المستويات الأساسية للدراسات اللسانية محصورة في أربعة : المستوى الصرفى والمستوى الصوتى والمستوى التركيبى والمستوى الدلالى .

والواقع أن هذه المستويات الأربعة تترايط فيما بينها لتكوّن كلاً متكاملاً ، هو ما يسمى باللسانيات . ولقد وقفنا على كثير من الدراسات التطبيقية التي تعتمد أحد المستويات منفصلاً عن غيره لدراسة النص الأدبي . على أن هذا الفصل كثيراً ما يجر الدراسة التطبيقية للنصوص الأدبية إلى التعسف في تفسير تلك النصوص ، ولربما أدى إلى تحميل النص مالا ينبغي أن يحمل عليه أو إليه .

ويسعى البعض الآخر إلى اعتماد أسس مدرسة لغوية بعينها ، محاولاً تطبيق مبادئها على النص الأدبي ، بغض النظر عن خصائصه البنيوية والدلالية والأسلوبية أيضاً ، على نحو يوردي كذلك إلى البنيوية القائمة على الوصف لمجرد الوصف ، وتشريح اللغة تشريحاً جامداً ، لعزوف أصحابها عن أهم جوانب الدراسة اللسانية ، وهو الجانب الدلالى .

لذلك نقول : إن دراسة النص الأدبي تقوم أساساً على الظاهرة التي تستقطب البحث اللغوى ، وهي التي تمثل الجانب الأوفى من حيث أطواره وتواتره بما هو سمة مميزة للنص الأدبي . ومن ثم فإن الظاهرة هذه هي التي ستحدد المستوى الأهم ، الذي يجب أن تتأسس عليه التأسيس القويم ، على أن يدعم هذا المستوى بقيود من المستويات الأخرى . ذلك بأن هذه الظاهرة إنما تمثل ظاهرة لغوية ؛ وهذه

* محمد كراكي

— لا شك أن هذا الملتقى سيفتح آفاقاً جديدة في دراسة علم اللسان الحديث في الجزائر ؛ لأنه سيضيف حتماً معلومات نظرية وتطبيقية .

* محمد عجينة

— إن نجاح مثل هذه المؤتمرات والملتقيات هو دائماً رهين حسن الإعداد والتنظيم (ونشكر بالمناسبة زملاءنا الجامعيين على كرم الضيافة وإحكام الإعداد والتنظيم) ، ورهين المشاركات ، وكانت معظمها قيمة للغاية ، كما مكنت من حوارٍ خصب ثرى .

وهذه هي الغاية التي يقصد إليها مثل هذا العمل : التقدم بالمعرفة من خلال طرح النظرية والتطبيق على محك الجدل والنقاش . وأعتقد أن ذلك قد حصل ، وأن الملتقى اقترب بل أصاب الغرض المنتظر منه . وقد زاد سرورنا أنه لم يكن منغلِقاً على نفسه بحيث لا يضم سوى المختصين ، وإنما كان ملتقى مفتوحاً على جمهور أوسع . ولا يخفى أن من شأن هذا أن يجعل الفائدة أشمل وأعم ، وأن يقرب المعرفة ، والألسنة أحد فروعها ، من الجميع .

* رشيد شغلّال

— نعتقد أن هذا الملتقى الدولي حول التحليل اللساني للنصوص فاتحة عهد جديد إن دلّ على شيء فإنما يدل على طموح الإنسان الخوض مختلف سبل المعرفة الإنسانية . وهو أيضاً سعى جديد لفهم اللسانيات ، وتبادل مختلف وجهات النظر في الدراسات التطبيقية لهذا العلم .

وغنى عن البيان أن مبادرة كهذه تحقق أهم خاصية من خواص للعلم المتمثلة في تبادل الخبرات والأفكار على أنها أفكار إنسانية في تناول جميع الناس ؛ إذ بحكم هذا تتكامل الرؤى المختلفة وتتضافر بهدف الوصول إلى تحقيق نتائج إيجابية من شأنها أن تعمل على تطوير العلم وتوسيع دائرته ، بالإضافة إلى شيء مهم جداً ، وهو إرساء صرح متين لهذا العلم الفتى كى يتمكن من الانتصاب ، ويسهم إلى حد بعيد في تطوير الإنسان ، ومن ثم تطوير حياته . ولا أدل على ذلك مما قدمته اللسانيات التطبيقية من خدمات جُلى في ميدان تعليم اللغات .

أضف إلى ذلك حل مشكلة التشتت في التأويل المتباين إلى حد التضاد في التحليلات المختلفة لنص أدبي واحد ، وستمكّن هذه المبادرة من التأليف بين المناهج ووجهات النظر المتباينة ، بإثبات السليم ؛ وهو ما سيمكن الدراسات اللسانية في الجزائر من النشاط والعمل الدؤوب لبلورة هذا الحقل الخصب من الدراسات اللسانية .

الجزائريون لأول مرة مدى أهمية اللسانيات في ميدان العلوم الإنسانية .

* عبد الله صولة

— بلورة رؤية عربية إلى النص العربي المكتوب والمنطوق القديم ، وخصوصاً المعاصر ؛ وهو ما نشكر عليه جامعة عنابة الفتية ، لتفكيرها فيه .

* الجواب عن السؤال الخامس : مارؤ يتكم لمستقبل الدراسات اللسانية في الجزائر بعد الملتقى الدولي حول التحليل اللساني للنصوص ؟

* ذاتيال رائق

— كل الخير ، إن شاء الله .

* محمد القاضي

— أعتقد أن الإجابة عن هذا السؤال من حق الجزائريين أنفسهم أو الراصدين للسانيات في الجزائر .

* سهام محمد القارح

— إن عناية السلطات الجزائرية بمثل هذا الملتقى إن دلّت على شيء فهي تدل على أنها — أى هذه السلطات — تعرف أهمية هذا الفرع من الدراسات الإنسانية .

أما الذي أسعدنى كثيراً فهو نوعية تدخلات الطلبة الجزائريين ؛ فلقد دلت فعلاً على سعة اطلاعهم من جهة ، وتمسكهم بأصلهم وتراثهم العربي من جهة أخرى . فهذه التدخلات هي المؤشر المضيء لمستقبل اللسانيات في الجزائر .

* الطيب بوزرّالة

— نلاحظ أن هناك وعياً كبيراً اليوم أكثر من أى وقت مضى بأهمية تطبيق المناهج العلمية الحديثة . لكن علينا أن نشن حرباً على الطرق التعليمية السائدة اليوم ، تلك الطرق التي تعتمد على التلقين دون التحرير ، وعلى الدراسة الوصفية الانطباعية الساذجة . يجب علينا أيضاً توظيف أحدث المناهج العلمية واستغلالها لصنع ذهنية جديدة ، وتنمية ملكات الطلبة الفكرية . إن مستقبل الجزائر لا يكمن في التنمية الاقتصادية ، بقدر ما يكمن في صنع ذهنية حضارية . إن مشكلة التنمية هي أساساً مشكلة التعليم ومشكلة الحضارة .

* عبد الله صولة

— عودتنا الجزائر أن نتنظر منها الدروس في طريقة بناء المجتمع العربي العصري ، والفكر العربي المعاصر ؛ وكلنا إيمان بمستقبل اللسانيات فيها إن شاء الله .

كشاف المجلد الخامس

أ - كشاف الأعداد

- العدد الأول : الأسلوبية
- العدد الثاني : الأدب والفنون
- العدد الثالث : الأدب والأيدولوجيا ج ١
- العدد الرابع : الأدب والأيدولوجيا ج ٢

ب - كشاف الموضوعات :

- « آراء حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية »
- رسائل جامعية
- صفوت عبد الله عبد الرحيم
- * ع ١/٢٤٠ - ٢٤٢
- الأبعاد الأيدولوجية لمسرحية « المشوّه المحوّل » عند بايرون
- دانييل واتكنز
- ترجمة أحمد طاهر حسنين
- * ع ٣/١١٨ - ١٢٤
- أبعاد واقعية جديدة في رواية « اليتيم »
- محمد برادة
- * ع ٢/١٧٧ - ١٨٢
- الأدب والأيدولوجيا (ندوة العدد)
- أعد الندوة : عبد القادر زيدان
- * ع ٤/١٢ - ٢٦
- الأدب والأيدولوجيا : من أجل أن نسأل الأسئلة السليمة
- كمال أبو ديب
- * ع ٤/٥١ - ٨٩
- الأدب والنقد وإشكالية الأدلوجة
- مسلك ميمون
- * ع ٤/١٠٥ - ١١٠
- الأسلوب الأدبي ، من كتاب « مناهج علم الأدب »
- يوسف شتريلكا
- ترجمة مصطفى ماهر
- * ع ١/٦٩ - ٨٢
- الأسلوب والأسلوبية
- أحمد درويش
- * ع ١/٦٠ - ٦٨
- الأسلوبية - ندوة العدد
- إعداد محمد بدوي
- * ع ١/٢١٢ - ٢٢٦
- الأسلوبية الذاتية أو النشوية
- عبد الله صولة
- * ع ١/٨٣ - ٩٢
- أما قبل
- رئيس التحرير
- * ع ٤/١

- أما قبل
- رئيس التحرير
- ع ٤/٢
- أما قبل
- رئيس التحرير
- ع ٤/٣
- أما قبل
- رئيس التحرير
- ع ٤/٤
- أية أيديولوجيا ؟
- مجدى وهبة
- ع ٣٦-٣٢/٤
- أيديولوجيا اللغة
- عز الدين إسماعيل
- ع ٥٠-٣٧/٤
- أيديولوجيا المصالحة في « قنديل أم هاشم »
- « موسم الهجرة إلى الشمال »
- عصام بى
- ع ٢٠٢-١٧٧/٤
- الأيديولوجيا ومكانها
- من الحياة الثقافية
- زكى نجيب محمود
- ع ٣١-٢٧/٤
- الأيديولوجيا الوطنية والرواية الوطنية في الجزائر ١٩٣٠-١٩٦٢
- دراسة سوسيولوجية لحالة الرواية الثلاثية للكاتب محمد ديب
- رسائل جامعية
- عرض : محمد حافظ دياب
- ع ١٧٥-١٧٢/٣
- الإيقاع الحيوى ونبض الإبداع
- يحيى الرخاوى
- ع ٩١-٦٧/٢
- بلاغة الاستحالة
- « بيضة الديك »
- بين استحداث الشكل ومنطق البتر السردى
- بشير القمري
- ع ٢٥٤-٢٤٧/٤
- البنية ذات الهيمنة : التناقض والتضافر
- لوى التوسير
- ترجمة: فريال جبورى غزول
- ع ٥٦-٤٤/٣
- بين الأدب والموسيقى
- محمد عماد فضلى
- ع ١١٤-١٠٧/٢
- بين الفلسفة والنقد :
- الماركسية والالتزام
- رمضان الصباغ
- ع ١١٨-١١١/٤
- تصنيف الفنون
- ف . تانار كيفتش
- ترجمة: مجدى وهبة
- ع ١٧-١١/٢
- التصوير والشعر الإنجليزى الحديث
- محمد عنان تقديم وترجمة -
- ع ٣٩-٢٥/٢
- تعدد التصويت في الموسيقى
- عواطف عبد الكريم
- ع ١٠٦-١٠٠/٢
- التفسير ، التفكير ، والأيديولوجيا
- كريستوفر بطلر
- ترجمة : نهاد صليحة
- ع ٩٦-٧٩/٣
- التفكير البلاغى عند العرب
- (عرض كتاب)
- تأليف : حمادى صمود
- عرض ومناقشة : رجاء عيد
- ع ٢٣٩-٢٣٤/١
- ثلاثية نجيب محفوظ في دراسة بنائية
- (عرض كتاب)
- سيد حامد النساج
- ع ٢٣٥-٢٢٩/٢
- جماليات اللون في القصيدة العربية
- محمد حافظ دياب
- ع ٥٤-٤٠/٢

- حول الأدب والأيدولوجيا
- يوزف بيترشتيرن
- ترجمة: باهر الجوهري
- * ع ١٢/٣ - ١٩
- حول إعمال الوظيفة الاجتماعية
- للتفسير في دراسة الأدب
- هورست شتاينتر
- ترجمة: مصطفى رياض
- * ع ٦٥/٣ - ٧١
- حي بن يقظان
- رضوى عاشور
- * ع ٢١١/٤ - ٢١٦
- الخطاب الروائي بين الواقع والأيدولوجيا
- محمد الباردى
- * ع ٤/٤
- * ع ١٥٩/٤ - ١٦٣
- الخطاب الشعري بوصفه أيدولوجيا
- أنتوني إيستوب
- ترجمة: حسن البنا
- * ع ٩٧/٣ - ١٠٣
- دور الحتمية واللاحتمية في نظرية الأيدولوجيا
- ن. أبركرومى، س. هيل، ب. تيرنر
- ترجمة: نبيل زين الدين
- * ع ٥٧/٣ - ٦٤
- الذهنية... علاقة لغوية،
- دراسة في عودة الروح لتوفيق الحكيم
- بطرس الحلاق
- * ع ١٦٣/١ - ١٩٠
- رحلتان
- عزت قرني
- * ع ١١٩/٤ - ١٣٣
- رد على عناصر الحداثة في الرواية المصرية
- مناقشات
- محمد جبريل
- * ع ٢٤٣/١ - ٢٤٣
- رواية الأرض بين القيمة وعلاقة الزمان بالمكان
- أمينة رشيد
- * ع ٢٠٣/٤ - ٢١٠
- الزمن الآخر: الحلم وانصهار الأساطير
- شاكرو عبد الحميد
- * ع ٢٣٠/٤ - ٢٤٦
- شاعرية الألوان عند امرئ القيس
- محمد عبد المطلب
- * ع ٥٥/٢ - ٦٦
- شوستاكوفيتش والترجمة الأوبرالية: الأنف
- كارولين روبرتس فينلي
- ترجمة: فزاد كامل
- * ع ١١٥/٢ - ١٢٥
- صناعة الشكل الروائي في كتاب «التجليات»
- قمرى البشير
- * ع ١٣٩/٢ - ١٧٦
- العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى
- يوزف شتريلكا
- ترجمة: مصطفى ماهر
- * ع ١٨/٢ - ٢٤
- علم الأسلوب
- وصله بعلم اللغة
- صلاح فاضل
- * ع ٤٧/١ - ٥٩
- علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب
- مناقشات
- سعد مصلوح
- * ع ٢٠٧/٣ - ٢١٥
- عن اللغة والتكنيك
- في القصة والرواية
- نموذج تحليل من يوسف إدريس
- حسن البنا
- * ع ١٣١/١ - ١٥١
- فن الباليه والأدب
- يحيى عبد التواب
- * ع ١٢٦/٢ - ١٣٦
- في الأيدولوجيا الاشتراكية
- جورج برناردشو
- كريستوفر كودويل
- ترجمة: إبراهيم حمادة
- * ع ١٥٦/٣ - ١٦٢

- القارئ في النص : نظرية التأثير والاتصال
- نبيلة إبراهيم
- (مقدمة وحديث مع ولفجانج أيزر
- ترجمة : فؤاد كامل)
- * ع ١٠٨ - ١٠١ / ١
- كتاب الأساس في فقه اللغة العربية
- أ. د. فولف دترش فيش
- عرض ومناقشة / سعيد بحيري
- * ع ٢٦١ - ٢٥٦ / ٤
- لغة الفن ولغة الحياة
- اعتدال عثمان
- * ع ٢٤٢ - ٢٣٧ / ٢
- اللغة في المسرح الثرى
- عصام بهي
- * ع ١٦٠ - ١٥٢ / ١
- اللغة المعيارية واللغة الشعرية
- يان موكاروفسكى
- تقديم وترجمة : ألفت كمال الروي
- * ع ٤٦ - ٣٧ / ١
- لينين ناقداً لتولستوى
- بيير ماشرى
- ترجمة : عبد الرشيد الصادق محمودى
- * ع ١٥٥ - ١٤٠ / ٣
- ما الأيديولوجيا ؟
- (عرض كتاب)
- ياكوب باربون
- عرض : سعيد المصرى
- * ع ١٧١ - ١٦٥ / ٣
- الماركسية والنقد الأدبي
- تيرى إيجلتون
- ترجمة : جابر عصفور
- * ع ٤٣ - ٢٠ / ٣
- ما قبل بعد الكتابة
- حول الأيديولوجيا / الأدب / الرواية
- عمار بلحسن
- * ع ١٧٦ - ١٦٤ / ٤
- المؤسسة الأدبية والتحديث
- بيتر بيرجر
- ترجمة : محمد عنان
- * ع ٧٨ - ٧٢ / ٣
- المتكلم في الرواية
- ميخائيل باختين
- ترجمة : محمد برادة
- * ع ١١٧ - ١٠٤ / ٣
- مجتمع الناس و أهل الخان
- بين الأمس واليوم
- « صح النوم » (١٩٥٥)
- ناجى نجيب
- * ع ٢٢٩ - ٢١٩ / ٤
- المسرح بين النظرية الدرامية
- والنظرة الفلسفية
- نهاد صليحة
- * ع ١٥٨ - ١٣٤ / ٤
- مشروع تنظيري في وصف الدال
- بين القراءة والكتابة
- إجراء « شكل الشكل »
- المنصف عاشور
- * ع ١٠٠ - ٩٣ / ١
- المعرفة / الأيديولوجيا / الأسطورة
- هنرى ميران
- ترجمة : بشير القمري
- * ع ١٣٩ - ١٢٥ / ٣
- مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني
- نصر أبو زيد
- * ع ٢٤ - ١١ / ١
- الملتقى الدولى حول التحليل اللسانى للنصوص
- واقع الدراسات اللسانية وآفاقها في العالم العربى
- إعداد شريط أحمد شريط
- * ع ٢٦٨ - ٢٦٢ / ٤
- من قراءة « النشأة » إلى قراءة « التقبل »
- حسين الواد
- * ع ١٢٠ - ١٠٩ / ١
- النحويين عبد القاهر وتشومسكى
- محمد عبد المطلب
- * ع ٣٦ - ٢٥ / ١
- النص نحو قراءة نقدية إبداعية
- لأرض محمود درويش
- اعتدال عثمان
- * ع ٢١٠ - ١٩١ / ١

- النص الأدبي وقضاياها
عند ميشال ريفاتار
من خلال كتابه « صناعة النص »
وجون كوهين
من خلال كتابه « الكلام السامي »
عبد الهادي الطرابلسي
ع ١٢١/١ - ١٣٠ *
- نصوص من النقد العربي
الوثائق
التحرير
ع ١٨٣/٢ - ٢١٣ *
- نصوص من النقد العربي
الوثائق
التحرير
ع ١٧٩/٣ - ٢٠١ *
- نصوص من النقد الغربي الحديث
الوثائق
ترجمة : ماهر شفيق فريد
ع ٢١٤/٢ - ٢٢٨ *
- نصوص من النقد الغربي
(نصوص من البلاغة الأوربية الوسيطة)
الوثائق
ترجمة : أحمد درويش
ع ١٧٩/٣ - ٢٠٦ *
- النقد الجديد والأيدولوجيا
محمد علي الكردي
ع ٩٠/٤ - ١٠٤ *
- النقد والحداثة
مع دليل بيليجرافى
(عرض كتاب)
تأليف عبد السلام المسدي
عرض ومناقشة : محمود الربيعي
ع ٢٢٧/١ - ٢٣٩ *
- هذا العدد
التحرير
ع ١٠/١ - ١٠ *
- هذا العدد
التحرير
ع ١٠/٢ - ١٠ *
- هذا العدد
التحرير
ع ١١/٣ - ١١ *
- هذا العدد
التحرير
ع ١٠/٤ - ١٠ *
- هذا العدد "This Issue"
ترجمة : ماهر شفيق فريد
ع ٢٤٤/١ - ٢٥٠ *
- هذا العدد "This Issue"
ترجمة : ماهر شفيق فريد
ع ٢٤٣/٢ - ٢٤٦ *
- هذا العدد This Issue
ترجمة : ماهر شفيق فريد
ع ٢١٦/٣ - ٢٢٢ *
- هذا العدد This Issue
ترجمة : ماهر شفيق فريد
ع ٢٧٩/٤ - ٢٨٦ *
- هل هناك دور للفنون في رآب فجوة التخلف ؟
طارق علي حسن
ع ٩٢/٢ - ٩٩ *

ج - كشف المؤلفين

- أبركرومى ، ن . س . هيل . ب . تيرنر
دور الحتمية واللاحتمية في نظرية الأيدولوجيا
ترجمة : نبيل زين الدين
ع ٥٧/٣ - ٦٤ *
- إبراهيم حمادة (ترجمة)
في الأيدولوجيا الاشتراكية : جورج برناردشو
كريستوفر كودويل
ع ١٥٦/٣ - ١٦٢ *

راجع قمرى البشير

- بشير القمري
- بلاغة الاستحالة
- بيضة الديك

بين استحداث الشكل ومنطق البتر السردى
ع ٢٤٧/٤ - ٢٥٤ *

- راجع قمرى البشير

بشير القمري (ترجمة)

- المعرفة/الأيدولوجيا/الأسطورة
 - هنرى ميتران
- ع ١٢٥/٣ - ١٣٩ *

- بطرس الخلاق
 - الذهنية . . علاقة لغوية :
 - دراسة في عودة الروح لتوفيق الحكيم
- ع ١٦٣/١ - ١٩٠ *

- بيتر بيرجر
 - المؤسسة الأدبية والتحديث
 - (ترجمة محمد عناني)
- ع ٧٢/٣ - ٧٨ *

- بيير ماسري
 - لينين ناقداً لتولستوى
 - ترجمة : عبد الرشيد الصادق محمودى
- ع ١٤٠/٣ - ١٥٥ *

- تاتار كيفيتشس ، ف
 - تصنيف الفنون
 - ترجمة : مجدى وهبة
- ع ١١/٢ - ١٧ *

- التحرير (وثائق)
 - نصوص من النقد العربى
- ع ١٨٣/٢ - ٢١٣ *
- التحرير
 - نصوص من النقد العربى (الوثائق)
- ع ١٧٩/٣ - ٢٠١ *

- التحرير
 - هذا العدد
- ع ٥/١ - ١٠ *

- التحرير
 - هذا العدد
- ع ٥/٢ - ١٠ *

- أحمد درويش
 - الأسلوب والأسلوبية
- ع ٦٠/١ - ٦٨ *

- أحمد درويش (ترجمة)
 - نصوص من النقد العربى
 - (نصان من البلاغة الأوربية الوسيطة)
 - وثائق
- ع ١٧٩/٣ - ٢٠٦ *

- أحمد طاهر حسنين (ترجمة)
 - الأبعاد الأيدولوجية لمسرحية « المشوة المحول »
 - دانييل واتكنز
- ع ١١٨/٣ - ١٢٤ *

- اعتدال عثمان
 - لغة الفن ولغة الحياة
- ع ٢٣٧/٢ - ٢٤٢ *

- اعتدال عثمان
 - النص . نحو قراءة نقدية إبداعية
 - لأرض محمود درويش
- ع ١٩١/١ - ٢١٠ *

- ألفت كمال الروى (ترجمة)
 - اللغة المعيارية واللغة الشعرية
 - يان موكاروفسكى
- ع ٣٧/١ - ٤٦ *

- أمينة رشيد
 - رواية الأرض بين القيمة وعلاقة الزمان بالمكان
- ع ٢٠٣/٤ - ٢١٠ *

- أنتونى إيستوب
 - الخطاب الشعرى بوصفه أيدولوجيا
 - (ترجمة: حسن البنا)
- ع ٩٧/٣ - ١٠٣ *

- باربارا هارلو (ترجمة)
 - This Issue
- ع ٢١٦/٣ - ٢٢٢ *

- باهر الجوهري (ترجمة)
 - حول الأدب والأيدولوجيا
 - يوزف بيترشتيرن
- ع ١٢/٣ - ١٩ *

- التحرير
- هذا العدد
- * ع ١١-٥/٣
- رئيس التحرير
- أما قبل
- * ع ٤/٢
- التحرير
- هذا العدد
- * ع ٥/٤
- تيرى إيجلتون
- الماركسية والنقد الأدبي
- (ترجمة : جابر عصفور)
- * ع ٤٣-٢٠/٣
- رجاء عبد (عرض كتاب)
- التفكير البلاغي عند العرب
- تأليف : حمادى صمود
- * ع ٢٣٩-٢٣٤/١
- جابر عصفور (ترجمة)
- الماركسية والنقد الأدبي
- تيرى إيجلتون
- * ع ٤٣-٢٠/٣
- رضى عاشور
- حى بن يقطان
- * ع ٢١٦-٢١١/٤
- جيسكا برنزبيكورينو
- التصوير والشعر الإنجليزى الحديث
- ترجمة : محمد عنانى
- * ع ٣٩-٢٥/٢
- رمضان الصباغ
- بين الفلسفة والنقد : الماركسية والالتزام
- * ع ١١٨-١١١/٤
- حسن البنا
- عن اللغة والتكنيك فى القصة والرواية
- نموذج تحليل من يوسف إدريس
- * ع ١٥١-١٣١/١
- زكى نجيب محمود
- الأيديولوجيا ومكانها من الحياة الثقافية
- * ع ٣١-٢٧/٤
- حسن البنا (ترجمة)
- الخطاب الشعرى بوصفه أيديولوجيا
- أنتونى إيستوب
- * ع ١٠٣-٩٧/٣
- سعد مصلوح (مناقشات)
- علم الأسلوب والمصادرة على المطلوب
- * ع ٢١٥-٢٠٧/٣
- حسين الواد
- من قراءة « النشأة » إلى قراءة « التقبل »
- * ع ١٢٠-١٠٩/١
- سعيد بحيرى (عرض كتاب)
- تأليف فولف ديترش فيش
- * ع ٢٦١-٢٥٦/٤
- دانييل واتكنز
- الأبعاد الأيديولوجية لمسرحية
- « المشوه المحول » عند بايرون
- ترجمة : أحمد طاهر حسنين
- * ع ١٢٤-١١٨/٣
- سعيد المصرى (عرض كتاب)
- ما الأيديولوجيا ؟
- تأليف : ياكوب باريون
- * ع ١٧١-١٦٥/٣
- سيد حامد النساج (عرض كتاب)
- ثلاثية نجيب محفوظ فى دراسة بنائية
- * ع ٢٣٥-٢٢٩/٢
- رئيس التحرير
- أما قبل
- * ع ٤/١

- شاكِر عبد الحميد
— الزمن الآخر : الحلم وانصهار الأساطير
• ع ٢٣٠/٤ - ٢٤٦
- عصام بهي
— أيديولوجيا المصالحة في « قنديل أم هاشم »
و « موسم الهجرة إلى الشمال »
• ع ١٧٧/٤ - ٢٠٢
- شريط أحمد شريط (ندوة)
— الملتقى الدولي حول التحليل اللساني للنصوص
واقع الدراسات اللسانية وفاقها في العالم العربي
• ع ٢٦٢/٤ - ٢٦٨
- صفوت عبد الله (رسائل جامعية)
— « آراء حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات
اليونانية »
• ع ٢٤٠/١ - ٢٤٢
- صلاح فضل
— علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة
• ع ٤٧/١ - ٥٩
- طارق على حسن
— هل هناك دور للفنون في راب فجوة التخلف ؟
• ع ٩٢/٢ - ٩٩
- عبد الرشيد الصادق محمودي (ترجمة)
— لينين ناقدًا لتولستوي
• ع ١٤٠/٣ - ١٥٥
- عبد القادر زيدان (إعداد)
— الأدب والأيديولوجيا (ندوة)
• ع ١٢/٤ - ٢٦
- عبد الله صولة
— الأسلوبية الذاتية أو النشوية
• ع ٨٣/١ - ٩٢
- عبد الهادي الطرابلسي
— النص الأدبي وقضاياها
عند ميشال ريفاتار
من خلال كتابه « صناعة النص »
وجون كوهين من خلال كتابه « الكلام السامي »
• ع ١٢١/١ - ١٣٠
- عز الدين إسماعيل
— أيديولوجيا اللغة
• ع ٣٧/٤ - ٥٠
- عصام بهي
— اللغة في المسرح النثري
• ع ١٥٢/١ - ١٦٠
- عزاد كامل (ترجمة)
حديث مع ولفجانج أيزر
(راجع : نبيلة إبراهيم : القارئ في النص)
• ع ١٠١/١ - ١٠٨
- فؤاد كامل (ترجمة)
— شوستاكوفيتش والترجمة الأوبرالية
كارولين روبرتس فينلي
• ع ١١٥/٢ - ١٢٥
- فريال جبوري غزول (ترجمة)
— البنية ذات الهيمنة : التناقض والتضافر
لوي ألتوسير
• ع ٤٤/٣ - ٥٦
- قمرى البشير
— راجع بشير القمري
— صناعة الشكل الروائي في كتاب « التجليات »
• ع ١٣٩/٢ - ١٧٦
- كاورلين روبرتس فينلي
— شوستاكوفيتش والترجمة الأوبرالية : الأنف
— ترجمة : فؤاد كامل
• ع ١١٥/٢ - ١٢٥
- كريستوفر بطلر
— التفسير ، التفكير ، والأيديولوجيا .
— ترجمة : نهاد صليحة
• ع ٧٩/٣ - ٩٦

- محمد برادة
- أبعاد واقعية جديدة في رواية «اليتيم»
- * ع ١٧٧/٢ - ١٨٢
- المتكلم في الرواية (ترجمة)
- ميخائيل باختين
- * ع ١٠٤/٣ - ١١٧
- محمد جبريل (مناقشات)
- رد على عناصر الخدانة في الرواية المصرية
- * ع ٢٤٣/١ - ٢٤٣
- محمد حافظ دياب
- جماليات اللون في القصيدة العربية
- * ع ٤٠/٢ - ٥٤
- محمد حافظ دياب
- (عرض رسائل جامعية)
- الأيديولوجيا الوطنية والرواية الوطنية في الجزائر ١٩٣٠ - ١٩٦٢
- دراسة سوسيولوجية لحالة الرواية الثلاثية للكاتب محمد ديب
- * ع ١٧٢/٣ - ١٧٥
- محمد عبد المطلب
- النحويين عبد القاهر ونشومسكي
- * ع ٢٥/١ - ٣٦
- محمد عبد المطلب
- شاعرية الألوان عند امرئ القيس
- * ع ٥٥/٢ - ٦٦
- محمد علي الكردي
- النقد الجديد والأيديولوجيا
- * ع ٩٠/٤ - ١٠٤
- محمد عماد فضل
- بين الأدب والموسيقى
- * ع ١٠٧/٢ - ١١٤
- محمد عنان (ترجمة)
- التصوير والشعر الإنجليزى الحديث
- جيسكا برنز بيكورينو
- * ع ٢٥/٢ - ٣٩
- المؤسسة الأدبية والتحديث (ترجمة)
- بيتر بيرجر
- * ع ٧٢/٣ - ٧٨



- كريستوفر كودويل
- في الأيديولوجيا الاشتراكية
- جورج برنارد شو
- ترجمة : إبراهيم حمادة
- * ع ١٥٦/٣ - ١٦٢
- كمال أبو ديب
- الأدب والأيديولوجيا : من أجل أن نسأل الأسئلة السليمة
- * ع ٥١/٤ - ٨٩
- لوى التوسير
- البنية ذات الهيمنة : التناقض والتضافر
- ترجمة : فريال جبوري غزول
- * ع ٤٤/٣ - ٥٦
- ماهر شفيق فريد (ترجمة)
- نصوص من النقد الغربى الحديث
- وثائق
- * ع ٢١٤/٢ - ٢٢٨
- ماهر شفيق فريد (ترجمة)
- This Issue
- * ع ٢٤٤/١ - ٢٥٠
- ماهر شفيق فريد (ترجمة)
- This Issue
- * ع ٢٤٣/٢ - ٢٤٦
- ماهر شفيق فريد (ترجمة)
- This Issue
- * ع ٢٧٩/٤ - ٢٨٦
- مجدى وهبة (ترجمة)
- تصنيف الفنون
- تاتار كيفتش
- * ع ١١/٢ - ١٧
- مجدى وهبة
- أية أيديولوجيا
- * ع ٣٢/٤ - ٣٦
- محمد الباردي
- الخطاب الروائى بين الواقع والأيديولوجيا
- * ع ١٥٩/٤ - ١٦٣
- محمد بدوى (إعداد)
- الأسلوبية (ندوة)
- * ع ٢١٢/١ - ٢٢٦

- محمود الربيعي (عرض كتاب)
— النقد والحدائق
مع دليل بليوجرافي
— تأليف : عبد السلام المسدي .
* ع ٢٢٧/١ - ٢٣٩
- مسلك ميمون
— الأدب والنقد وإشكالية الأدلوجة
* ع ١٠٥/٤ - ١١٠
- مصطفى رياض (ترجمة)
— حول إهمال الوظيفة الاجتماعية
— هورست شتاينمير
* ع ٦٥/٣ - ٧١
- مصطفى ماهر (ترجمة)
— الأسلوب الأدبي (عن كتاب « مناهج علم الأدب »)
— يوزف شتريلكا
* ع ٦٩/١ - ٨٢
- مصطفى ماهر (ترجمة)
— العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى
— يوزف شتريلكا
* ع ١٨/٢ - ٢٤
- المنصف عاشور
— مشروع نظري في وصف الدال
— بين القراءة والكتابة . إجراء « شكل الشكل »
* ع ٩٣/١ - ١٠٠
- ميخائيل باختين
— المتكلم في الرواية
— ترجمة : محمد براءة
* ع ١٠٤/٣ - ١١٧
- ناجي نجيب
— مجتمع الناس و « أهل الحان »
— بين الأمس واليوم « صبح النوم » (١٩٥٥)
* ع ٢١٩/٤ - ٢٢٩
- نبيل زين الدين (ترجمة)
— دور الحتمية واللاحتمية في نظرية الأيديولوجيا
— ن . أبركرومبي ، وآخرون
* ع ٥٧/٣ - ٦٤
- نبيلة إبراهيم
— القارئ في النص - نظرية التأثير والاتصال
— (مقدمة وحديث مع لفجانج أيزر)
* ع ١٠١/١ - ١٠٨
- نصر أبو زيد
— مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني
* ع ١١/١ - ٢٤
- نهاد صليحة (ترجمة)
— التفسير ، التفكيك ، والأيديولوجيا
— كريستوفر بطر
* ع ٧٩/٣ - ٩٦
- نهاد صليحة
— المسرح بين النظرية الدرامية والنظرية الفلسفية
* ع ١٣٤/٤ - ١٥٨
- هنري ميتران
— المعرفة / الأيديولوجيا / الأسطورة
— ترجمة : بشير القمري
* ع ١٢٥/٣ - ١٣٩
- هورست شتاينمير
— حول إهمال الوظيفة الاجتماعية
— ترجمة : مصطفى رياض .
* ع ٦٥/١ - ٧١
- يان موكاروفسكي
— اللغة المعيارية واللغة الشعرية
— ترجمة : ألفت كمال الروبي
* ع ٣٧/١ - ٤٦
- يحيى الرخاوي
— الإيقاع الحيوي ونبض الإبداع
* ع ٦٧/٢ - ٩١
- يحيى عبد التواب
— فن الباليه والأدب
* ع ١٢٦/٢ - ١٣٦
- يوزف بيترشنيون
— حول الأدب والأيديولوجيا
— ترجمة : باهر الجوهري
* ع ١٢/٣ - ١٩
- يوزف شتريلكا
— الأسلوب الأدبي (عن كتاب « مناهج علم الأدب »)
— ترجمة مصطفى ماهر .
* ع ٦٩/١ - ٨٢
- يوزف شتريلكا
— العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى
— ترجمة مصطفى ماهر
* ع ١٨/٢ - ٢٤

معرض
القاهرة الدولي الثامن عشر
للكتاب

بأرض المعارض الدولية
بمدينة نصر
من ٢١ يناير إلى ٣ فبراير ١٩٨٦

لقاء سنوي حافل لكل الناشرين
والمتقنين والباحثين
مركز تحقيق وتطوير علوم إلكترونية

يقدم مجموعة من أحدث
ما قدمته دور النشر العالمية
من كتب ثقافية وعلمية وفنية
ومجموعة أنيقة من كتب الأطفال المصورة

زوروا جناح
الهيئة المصرية العامة للكتاب

only because it is one of the early examples of the novel as a literary form, but also because it is a touchstone whereby we may test a number of theoretical assumptions on the relationship between literature and ideology. **Hayy ibn Yaqzan** lies somewhere on the borderline between literature and philosophy. It has affinities with a number of similar works: re-writing some and being re-written by others.

Ibn Tufayl gives the reader access to his project, and the methods he intends to adopt, when he declares in the first part of the book that his aim is to lead the reader through the mysteries of mystical knowledge. He wants to show how man could attain a knowledge of God, all by himself and without any kind of religious instruction. It is a kind of Islamic mysticism tinged with Neo - Platonic ideas. The journey of **Hayy ibn Yaqzan** is, on the surface of it, a record of the march of the human mind: it shows its ability to perceive its surroundings through the senses, to associate and compare and come to conclusions. It then embarks on a further endeavour: the protagonist mixes with people and experiences life in a community. Then he starts to reject mind, senses, the material and social world. After an attempt at reconciling science and mystical philosophy, the individual and the community, the protagonist ends in aligning himself - decisively and irrevocably - with mysticism. He comes to reject empirical science and the categories of the mind. Nature is transcended and the protagonist experiences a growing need to dissociate himself from the life of the community.

Herein lies the ideological significance of the main image in the text: that of a solitary man on a desert island. As **R. Ashour** points out, the solitude of **Hayy ibn Yaqzan** is not haphazard. It is a wilful choice dictated by an ideological necessity. **Hayy** is an incarnation of man's march towards knowledge. He does not stand for man as a social being, producing ideas and learning about his surroundings in the course of his daily life and quotidian activities. He is rather a symbol of the solitary philosopher: the novel traces the development of his mind from empirical science to mysticism. **R. Ashour** maintains that in conveying his message through an artistic image, drawing on ideological concepts but making no explicit statements, **Ibn Tufayl** enables his reader to share with him the experiences, spiritual and psychological, of his protagonist. It is this that makes of **Hayy ibn Yaqzan** a work of literature, and not merely a philosophical treatise. It approaches the novel as a form of art, but does not entirely achieve that status: for though descriptive of the human development of a living character, the protagonist remains outside history. A novel, on the other hand, is concerned with social relations in a specific historical context. It shows the interaction of social forces in their clashes, but can not be satisfied with the presentation of an abstract mental image conveying little of the richness of life.

With this, we conclude our discussion, theoretical and applied, of a major issue in contemporary world and Arabic thought.

Translated by:
Maher Shafik Farid

spect: (i) Complete subjection to the West. (ii) Absolute rejection of it. (iii) The attempt to comprehend and to start a dialogue with it, in a spirit of critical awareness, based on Islam or on some other ideological doctrine.

Bahel maintains that Yahya Haqi's *Um Hashim's Lamp* (1954) and Tayeb Salih's *Season of Migration to the North* (1966) are eloquent representations of the conflicts experienced by an Arab in Europe. First, there is a 'civilizational shock' resulting from the hero's encounter with the Western model. It is not only a struggle with the 'other' - here, Europe - but also with the self as carrier of different values, with the result that an attempt is always made to reconcile oneself to the other, through constant mechanisms of displacement and substitution. It is also an attempt to reach reconciliation with the self: the confrontations between Arab civilization and Europe have often been violent and bloody, with means and ends that were not, to say the least, always honourable. The Arab self-belonging to a backward society but exposed to a more advanced one finds itself in a fateful dilemma, wondering all the time: how could I accept the civilization of the foreigner who seeks to destroy - or at least to subjugate - the community to which I belong? The answer, more often than not, is a kind of 'reconciliation' with the new civilizational mode, or even a kind of 'dream' or 'hope' that one of the two will change so that they may meet instead of being locked in mortal combat.

On a second level, the conflict takes the form of an encounter between the returned Arab, having assimilated Western modes of life and thought, and his native community, after undergoing change and gaining a first-hand experience of the West. The self is then alienated in its own land: civilizational it does not belong to it, and may even try to change it in accordance with the new codes. A common solution is again a kind of 'reconciliation': the returned intellectual tries to reconcile himself to the values of his community, or to some of them, in the belief that he does, after all, belong to his native land, and in the hope, perhaps, of being able to effect gradual changes in the minds of his countrymen. Such attitudes are represented by the protagonist (an Egyptian) in Haqi's *Um Hashim's Lamp* and his counterpart (a Sudanese) in Salih's *Season of Migration*. The first gets reconciled to his society, full as it is of superstition, apathy, laxity and dirt. The second gets reconciled to both European civilization and his native land. The Arab intellectual, represented by these two protagonists, reconciles himself to his community in the hope of being accepted and of being capable of bringing about the desired change. He reconciles the 'other' - Europe - in the hope that the latter may stop exploiting him, or give him the opportunity to develop his own society. But

to Bahel this is an illusion: for in this process of reconciliation the Arab inescapably sacrifices his own integrity. Change can not be brought about by wishful thinking: No less than a brave encounter with the issue of development, and the requirements of progress, will do.

Our next contributor, Amina Rasheed, takes us to another domain. In a study of Abdel Rahman al-Sharkawi's *Al-Ard (The Earth)* she raises the question of value, and the relationship between time and place. *The Earth* is here studied as a novelistic genre. Despite the fact that many a novel revolves on the theme of the earth, or one's own soil, the history of this particular genre does not go back very far in the past. Not rarely does a peasant appear in this kind of novels as cruel, opportunistic and sly. According to A. Rasheed, we can regard this kind of novels of the earth as a separate genre: for one thing, it assumes a plot of land, real or imaginary, productive of an ideology related to it. The writer advances her premises through a certain kind of critical discourse: she rejects formal analysis, and adopts instead a critical practice whose goal is to trace ideological lineaments, ideology being a basic organic relationship, and not merely an external *donnee*. Having made clear the foundations of her critical discourse, she proceeds to analyze three novels all dealing with the theme of the earth:

- (i) Emile Zola's *La Terre*.
- (ii) John Steinbeck's *The Grapes of Wrath*.
- (iii) Abdel Rahman al-Sharkawi's *Al-Ard (The Earth)*.

These novels are regarded from three points of view: the significance of place; time and history; ideology and value. A. Rasheed blends the notions of Pierre Macherey, Henri Mitterant, Mikhail Bakhtin and Claude Bremond in an attempt to come out with a procedural critical apparatus capable of analyzing the fictional text, revealing its ideology as it manifests itself in the structure of the work, and linking all these elements with its literary value.

Radwa Ashour concludes this part of our discussion of 'Literature and Ideology' with a critical - ideological study of a philosophic work of fiction. We are presented here with a new reading of an ancient text, namely *Hayy ibn Yaqzan* by the Andalusian writer Ibn Tufayl. This work has been subjected to many a critical analysis treating of various facets of it: its philosophical content, its relation to other world novels, before and after, its debts to earlier works and its influence on subsequent ones, etc... According to R. Ashour most of these studies suffer from a methodological defect: they often fail to trace the artistic image back to its ideological root. *Hayy ibn Yaqzan*, in her opinion, is a novel that invites study: not

voiced by a critic are not so much immanent in the text as in the mind of the reader: interpretation or construction can not exist apart from their ideological backcloth. Arab critics may insist on the functional character of the novel, but their concepts of this function vary widely according to a critic's ideological affiliations and his political outlook on life and society. This is bound to leave its marks on the elucidation or interpretation offered. More often than not, the way a recipient - critic deals with a text is of a politico - ideological character.

An average reader does not differ much from a professional critic in this respect. Through a questionnaire prepared by **al-Baridi**, it turned out that the Arab reader wants a novel to serve the causes of the contemporary Arab citizen. He expects a novel to answer his personal questions on reality, to evaluate it as it is, and to transcend it through ideological concepts. A writer writes with the image of a reader consciously or not so consciously at the back of his mind, expecting him (the writer) to come up with an answer to his questions. Hence reality, the frame of reference - as a matter of question and answer - can not be separated from ideology.

As for the relationship between creativity and reality, many writers believe that verisimilitude can be achieved through a mechanical identification of the lived and the imagined. Yet the gap in time between these two - however narrow it may be - will cause them to speak of reality, the frame of reference, as something different, closely linked with their ideological and biological engagement with the current moment. The relation, therefore, is one of ideological transcendence. The writer notes that the basic problem confronting contemporary Arab novelists, however different their points of departure may be, is the problem of liberation. Hence the discourse of the Arabic novel is not, so far, that of a class: it is merely an expression of an individual aspiration. The writer next poses the problem of the continuity between social structures in the Arab world and the forms of the novel from the point of view of the relationship with the Western novel as it developed through time and took different shapes. We are confronted with two possibilities here: Either a form of art is an application - competent or otherwise - of forms that used to dominate various historical phases, hence the new literary genre is not yet prepared to produce its own artistic forms. Or alternatively, the experience of a century or so has to be a product of social reality, and Arab sociological criticism is not yet capable of studying this phenomenon.

entific framework that the problem was raised, as an examination of the concepts employed will reveal. **Belahsan** regards current sociological studies as standing at the crossroads: they are a meeting-point of all kinds of scientific and idealistic concepts, of cognitive and ideological conflicts. Starting from Marxist analyses of literature, down to empirical, linguistic and structuralist approaches, a researcher will find himself in a desert of quicksands, facing different - even contradictory - theoretical and methodological winds of doctrine. Hence the difficulty of analysis, and its hazards, both methodological and theoretical, and its many pitfalls: like slipping into a theory of mechanical reflection (cf. orthodox Marxist economic theory) or, alternatively, the belief in the autonomy of literature and its separation from society and ideology.

From his analysis of idealistic and materialistic methods the writer concludes that literary writing, in its totality, is an attempt to organize ideology and give it a new form, namely the literary text. The latter, according to him, is a literary ideology, holding its own and moving in the marketplace, establishing with other people all kinds of social relationships such as love, conflict, etc.. To reveal the relationship between literature and ideology, analysis should proceed on the basis of three premises: (i) A literary text is writing regulative of the ideology, endowing it with a structure and a form productive, in turn, of a new significance; (ii) A literary text transforms ideology in such a way as to explore it, re-forming it in the process; (iii) A work of literature is a special way of exploring reality, different from scientific knowledge. **Belahsan** believes that it is possible to study the ideology produced by a certain form of literature - the novel - which he does, in the concluding part of his essay, with the help of notions deriving from **Lenin**, **Gramsci**, **Lukacs** and **Goldmann**.

Next, **Isam Bahei** chooses two Arabic novels, **Yahya Haqi's Qandil Um Hashim** (Um Hashim's Lamp) and **Tayeb Salih's Mawsim al - Higra ila alShamal** (Season of Migration to the North) to analyse, with reference to them, what he calls 'the ideology of reconciliation'. **Bahei** defines ideology as a system of conceptual notions, underlying social or cultural behaviour, directing it, determining its nature and course and its goals in the present and the future. A writer diffuses his ideology in a work of art on all levels. The issue of 'Progress' or 'the dilemma of Arab civilisation', the writer maintains, was the main preoccupation of writers and thinkers in this

tantamount to an expression of human freedom in its broad sense. Midway between these two stances is the attitude of present Soviet thinkers: they may criticize Zadanovism or Stalinism but they will not fail to toe the line set by the party.

Marxists do not distinguish between literature and the other arts when it comes to commitment. Despite their admission that poetry is a *sui generis* form of creation - The Marxist critic **George Thomson** connects it with magic, enchantment, imagination, meditation and elevation - they do not exempt it from commitment. A poet, like any other artist, is a social being, capable of action, and hence can not be neutral. He has to join the ranks of one of the warring social classes; and to be socially committed is to embrace the aspirations of a rising proletariat in a still largely bourgeois society. **Al-Sabagh** points out that differences of opinion among Marxists go far beyond this point. They also differ on tendencies other than socialist realism. Some of them would accept critical realism or revolutionary romanticism. Others would even welcome the achievements of modern - including modernist - art. We should therefore be wary of dealing with Marxist aesthetic concepts from a dogmatic point of view assuming the existence of a uniform Marxist aesthetic doctrine to which all Marxists will gladly subscribe.

Next, we present the reader with a set of applied essays, also graduated. First, there is **Izat Qrani's 'Two Voyages'**, on two journeys undertaken in the nineteenth century, in the so-called age of revival of modern Arabic literature, by two writer-travellers. Through a reading of these accounts of a journey, **Qrani** seeks to reveal the ideological content of the works in question. To him, ideology is a writer's intention, what is stated explicitly as well as what is left implicit but could nevertheless be read between the lines. The latter, in some cases, may be even more significant than the former.

A journey is a shift, a movement in place and time, a movement to the place of the 'other, to another culture. Society and culture are temporal beings of necessity, hence to understand the present is to understand the past and to envisage the future as well. To make a journey is not merely to get to know another part of the world: rather it is to know another part of the world in the framework of the whole. To make a useful journey, worthy of the name, is to know a new place, and to know

between two persons, two communities or two cultures.

Thus **Qrani** embarks on a reading of **Rifa'at al-Tahtawi's 'Takhlis al-ibriz fi talkhis Pariz' (The Refinement of Gold in the Resume of Paris)**, and **'Irshad al-aliba ila mahasin Uruba' (The Intelligent Traveller's Guide to the Beauties of Europe)** by **Abdulla Fkiry** and his son **Amin Fikry**. He compares the status of the three authors, the social classes to which they belong, and how the ideology latent in their books was related to political and social conditions at the time.

Not unrelated to this treatment of a given literary product is **Nihad Seliha's 'The Theatre: From Dramatic Theory to Philosophical Outlook'**. She treats of the relationship between ideology and drama. First, she accounts for the dominance of **Aristotle's** dramatic theory over Western theatre down to the twentieth century. This is mainly due to the fact that the ideology underlying **Aristotle's** dramatic theory was in harmony with the ideologies that followed it down to the beginning of the present century. A radical change of the philosophical outlook, however, was brought about by modern currents of thought, such as the analytic, linguistic and logical positivist philosophies (focussing on language) no less than Existentialism and Marxism (focussing on praxis). The writer, then proceeds to an examination of the literary theories produced by these philosophies and of the creative tendencies in drama related to them. She reaches the conclusion that the recession of the Aristotlean dominance of European drama is closely connected with the recession of his philosophical influence on Western thought.

From drama as a literary genre, we move with **Mohamed al-Baridi** to **'The Discourse of the Novel: Reality and Ideology'**. The writer chooses to discuss the novel genre being, in his opinion, a recent form in Arabic literature, closely connected - as far as form is concerned - with the achievements of the Western novelists. The novel seems, nevertheless, more capable than any other genre of rendering social reality and exploring its relation to it. The writer adopts the German theory of 'acceptance' as a method: according to which a reader - whether he be a critic, an average reader, or a literary tyro - expects the work of literature to provide him with an answer to questions worrying him. The manner in which a novel is accepted can be discerned in the novel itself. The reader, as 'acceptor', has an important role to

ture is Marxist ideology, but with a contemporary flavour. It is a unique synthesis of Freudian psychoanalysis Marxist social analysis and linguistic research into the structure of language: see her study of **Antonin Artaud**. On the other hand, phenomenological methods were a sign of innovation in the French New Criticism. They had the added merit of a clear philosophical and ideological basis. **Al - Kurdi** notes the dominant philosophical tendency of these methods: they elucidate the process of artistic creation in relation to the artist as a free agent and as an individual. More often than not, this takes precedence over adequate analysis of literary texts in an attempt to crystallize their semantic and expressive character. Thus **Sartre** is mainly preoccupied with the imaginative 'project' through which a writer fulfils himself in a work of art. **Gaston Bachelard**, on the other hand, is more interested in appreciative reading. He gives us his impression - nay, even his dreams - of poetic texts, giving a unique picture of life, dazzling and surprising.

It would appear, though, that the ideological approach was not the only contribution to the French New Criticism. There was also **Roland Barthes**' 'literary particularism' merging structuralist linguistics and analytical Marxist concepts. Writing therefore came to be the focus of interest and the pivotal problem determining the nature of literature. **Al - Kurdi** then reviews **Todorov**'s studies in poetics and **Jacques Derrida**'s 'Grammatology' in a bid to go beyond both Phenomenology and Structuralism. He concludes that components of the ideological phenomenon transcend both critical and literary discourse.

Our next contributor, **Maslak Maimoun**, merges literature and criticism in what he calls 'ideologization'. In examining the close relations between literature and ideology, he says that the former is inconceivable apart from a process of ideologization. It is the *point d'appui* in all literary expression, even in new-fangled literary genres and their critical interpretations, such as sub-literature, non-literature, etc... After discussing a number of definitions of ideologization, the writer concludes that, in its modern sense, it might be defined as scientific ideology. There are other kinds of ideology: the functional, concerned as it is with the issue of progress and backwardness; and there is the general concept of ideology as the science of ideas, dealing with myths and general concepts. **Maimoun** regards the concomitance of literature - as creation - and ideologization as corollary to the concomitance of body and soul. The relationship has its strating - point in the writer himself as a social being with principles, values, ideals and morals, a psychological make-up and consciousness. These give rise to the process of creation, and the concomitance be-

comes inevitable, spontaneous, legitimate and free from coercion. Consciousness of such a relation should be the focus of interest, provided of course that it is not a hypocritical or fraudulent consciousness, aiming at perpetuating the outworn. It is, on the contrary, a consciousness making for change, uprooting injustices, narrowing the gap between social classes, and calling for equal opportunities for everyone. This consciousness is capable of producing a revolutionary ideologization which, in combination with other components of artistic creation, would make for great art. **Maimoun** takes to task those who believe that literature could exist apart from ideologization. He mentions an article on 'Literature and Criticism' by the German critic **Franz Hoffman**. He also examines the answers of a number of creative writers, in a questionnaire in *Fusul*, to conclude that literature can not be separated from ideologization.

From the point of view of literary criticism, **Maimoun** believes that ideological approaches to literature have caused the latter much harm, just as incompetent ideologization - being neither artistic nor spontaneous - has done much harm to creativity and art. A case in point is the Marxist ideologization: this the writer condemns as dogmatic and reductive of literature to a lifeless machine. In order to offset arbitrary criticism, seeking to impose on the text what is not there, the writer stresses the need for a comprehensive ideologization, a general view of man and the universe, at once profound, flexible and accommodating.

Thus **Maimoun** comes to reject Marxism in the domain of literary criticism. Another of our contributors, **Ramadan al-Sabagh**, in his 'Marxism and Commitment' analyzes a set of aesthetic concepts linking art with society, regarding the former as a reflection of the latter, without discrimination between the arts. Despite **Henri Lefebvre**'s claim that art is not an ideology, it has a political ideological content with varying degrees of explicitness and self-consciousness. To the Marxist, art is a way of controlling reality, hence its character as an agent of change. An artist is urged to take a progressive stand and to back the rising class of the proletariat: he does not stand in a social vacuum, but belongs of necessity to a particular social class and is expected to take stances tallying with its ideology.

The fact remains, however, that Marxists do not always see eye to eye as to the meaning of commitment and to what extent it should go. The differences can be traced from one writer to another, depending on their relationship with the power in office or the party. More often than not, commitment would turn into strict adherence to the line drawn by the party or its organs. At other times - as in the case of **Trotsky** - commitment is

draws attention to creative writers, normally non-specialists in the humanities who may not adopt the methods of scientific or logical analysis, but are qualified by virtue of their intimate engagement with it - to talk of language as a medium of creation and to state their attitude to it. **Ismail** singles out for study a contemporary man of letters, namely **Yahya Haqi**, as an example of the creative writer: where he stands in relation to language and how he regards his craft as a writer.

Our next essay, **Kamal Abu Deeb's 'Literature and Ideology'** highlights the importance of a basic concept in the work of **Michel Foucault**: his revelation of the relations of power, the association of power and knowledge, the mechanism of authority and its domination of the texture of social life as well as the mental and philosophical make-up of the individual. While associated with relations of power, ideology is related to a no less dominant authority: that of composition.

Abu Deeb believes that **Foucault's** crystallization of the political nature of human life is equalled in importance only by **Karl Marx's** revelation of the economic nature of human existence. The relation between these two thinkers is dialectical. He further notes the relation between literature and ideology in Marxism, Existentialism, Structuralism, Post-Structuralism, Deconstruction and Hermeneutics. Human life is basically lingual, in the sense that its economic, political and ideological nature is only realized in, and through, language. All writing is a linguistic activity, and linguistic activities are by their very nature social acts, hence their ideological character. The only way to understand the relationship between literature and ideology is by a close examination of the relationship between language and ideology. Language is composition, a body of texts forming an ideology.

Abu Deeb discusses, from this angle, the most important works dealing with the relationship between literature and ideology. He puts a number of questions and proposes possible ways of evolving a theory of literary criticism based on the belief that a literary product is not an embodiment of the thought of the ruling classes, as orthodox Marxism maintains, but rather that rejectionist literature, or opposing thought, constitutes an important component of culture. Its relationship with the thought of the ruling classes is one of conflict. The confrontation between the two gives rise to mechanisms of modification, transformation, subtraction, substitution or development of prevalent thought. The writer asserts that the ideological component of a given text is not revealed through a writer's manifest statements or professed doctrinal points of departure. Rather, it is latent in textual composition, in the relations between the parts,

and in what is implicit rather than explicit. The shift of focus, in the critical process, from manifest to latent ideology is one of the most important developments in modern criticism. **Abu Deeb** points out possible ways of an ideological reading of a literary text, discussing in the meantime some basic concepts of modern literary criticism such as 'unity' and 'value'. He concludes with a definition of the function of criticism as it clashes with time-honoured texts consecrated by custom and authority in an attempt to expose the underlying contradictions in such texts on the one hand, and to tap the resources of suppressed texts on the other, showing the great potential of the latter. He stresses the importance of literature as an agent of political, economic and cultural change. In the meantime, he admits the difficulty of defining the nature of its role, how it evolved, and how its shapes changed, sometimes beyond recognition, in different societies.

From linguistic and literary theorizing, we move on with **Mohamed Ali al-Kurdi** to an examination of the relationship between the French New Criticism and ideology. The emergence of the New Criticism in France is traced back by the writer to the critical discussion which raged between **Raymond Picar** and **Roland Barthes** on the appearance of the latter's study of **Jean Racine**. **Barthes** distinguishes between two kinds of criticism: the ideological, keeping abreast of the age and making use of other disciplines in all domains of knowledge on the one hand, and the academic or descriptive, editing literary texts, and tracing sources and facts, in the manner of **G. Lanson**, on the other.

Al-Kurdi notes the contribution of **Lucien Goldmann** to ideological criticism. Through a sociological approach, **Goldmann** sought to encompass the comprehensive sense of a literary work as running on parallel lines with a certain vision of life. It is this parallelism that endows a work of art or literature with form, balance and coherence. The method was adopted by **Goldmann** in such works as: *Le Dieu Cache (The Hidden God)*, *Introduction a la philosophie de Kant (An Introduction to the Philosophy of Kant)* and *Pour une sociologie du roman (Towards a Sociology of the Novel)*.

The explicit link between a critic's ideology and his subject - as in the case of **Goldmann** seems to have incited some of **Goldmann's** disciples to undertake an analysis of the literary work through an examination of its components, followed by a piecing together of its elements in the form of an expressive semantic system, before embarking on an analysis of the ideological vision informing the text. One of the most significant contributions in this domain is that of **Julia Kristeva** known as semantic or analytic semiotics. **Kristeva's** point of depar-

followed. The idea permeates their whole output. It was to acquire a social colouring as from the mid-century.

In our next essay, **Magdi Wahba** puts this basic question: 'Which ideology?'. He makes no secret of his sense of perplexity as he tries to define the word 'ideology', an abstract and controversial term. While some writers maintain that ideological differences - calling for a re-definition of abstract terms - are capable of enriching human thought, **Wahba** is not in favour of coining emotive slogans, eventually putting thought in strait-jackets and reducing it to narrow concepts. He traces the semantic development of the word 'ideology' since it was used by the French philosopher **Antoine Louis Claude Destutt de Tracy** (1754 - 1836), author of the four volumes designated as '**Elements d'Ideologie**' (1801) (**Elements of Ideology**). The word 'ideology', however, had made an earlier appearance in a 1796 lecture given by the same philosopher and containing his theory of human thought as a process resulting from the motion of human sensations in the form of conception, memory, judgement and will.

Although **de Tracy**'s purpose was to establish 'a science of ideas', undertaking a study of notions, their meaning and laws, **Napoleon**, conservative thinkers and advocates of absolutist thought all strongly opposed his attempt maintaining that ideologists based their political and social theories on fanciful abstractions, rather than on reality and human nature as we know it to be. They mistakenly assumed that the human mind is autonomous, and capable of its own accord of regulating its social and political life.

The word 'ideology' was soon to acquire another meaning in the works of **Karl Marx** and **F. Engels**. In their **The German Ideology** it was defined as a system of false ideas, relating to no stable reality, and an attempt to justify class domination. **Karl Marx**, however, was later to define ideology as the outcome of a certain set of economic interests, of a particular class or group, whether in office or not. A further dimension was added

of those imaginary relationships linking individuals with their real circumstances in life.

M. Wahba refers to a point of view radically opposed to the Marxist concept of ideology. He mentions **Karl Mannheim**, the prominent German sociologist, who objected to the Marxist concept of ideology, on the ground that it made no distinction between an individual's ideology and that of a certain age or group. Still, **Mannheim** posits that both kinds of ideology are conditioned by the social circumstances of the individual or the group.

Towards the end of his essay, **M. Wahba** harks back to his point of departure: a sense of perplexity in the face of a plethora of definitions and interpretations of the word 'ideology'. Confronting a flood of ideologies in twentieth century thought, he asks: is it possible for developing countries, in the thick of struggle for liberation, to import ideological modes? Should not national movements of liberation be considered ideologies in their own right? A third question that he poses is: Do we have the option between ideology and a certain identity? And if so, which ideology? when? and why?

Both **Z. N. Mahmoud** and **M. Wahba** approach the problem of ideology from a general historical and philosophical angle. A third contributor, **Izz el-Din Ismail**, approaches it from a linguistic angle. In an examination of the ideology of language, he reveals how complex the linguistic phenomenon is, being the most important aspect of human existence. He touches on a number of basic issues relating to universal concepts and laws governing this phenomenon; in other words what we may call the ideology of language. The first of these issues is language itself as an effective activity, occupying a central place in life, and not merely a mirror reflecting it. The existence of language is not confined to our actual world; it extends to the potential as well. Next, **Ismail** touches on the actual exercise of lingual discourse as a realization of an effective activity. The spectrum extends from mythical discourse, in its ancient figurative and metaphoric forms, to everyday discourse.

THIS ISSUE

ABSTRACT

The last issue of *Fusul*, as the reader will recall, has been concerned with the most important achievements of Western thought in the domain of 'Literature and Ideology'. The present issue is Part II of our treatment of the same theme, presenting as it does contributions of Arab thinkers and critics to the study of the issue in question. The observer of the close links between these Western and Arab contributors will not fail to realize that it is a relationship based on togetherness, rather than servility. An Arab thinker, speaking the language of the age and asking questions engaging the attention of his peers in Europe and in the United States, will not be surprised to detect many points of contact between his interests and conclusions and theirs: in tallying with modern *données*, he will reassert himself, join himself

by a group of people, to a set of ideas and beliefs, advocated and held. This is what is meant by the term 'ideology'. Another Islamic thinker, ash-Shahristani, used the word 'millah' in the plural as part of the title of a book: 'Al Milal wal Nihal' (Book of Religious and Philosophical Sects). In discussing the role of ideology in contemporary philosophical thought, Z.N. Mahmoud maintains that, down from the mid-nineteenth to the mid-twentieth centuries, Arabic thought has been evolving an ideology of its own, imposing no cultural blueprint by force but envisaging goals to be pursued, combining whatever is vital in the tradition, and capable of safeguarding our historical identity, with the essential elements of Western culture. Only by such a combination will our modern Arabic culture be viable. The writer asserts that these two lines have always run parallel, though it is noticed that a rejectionist ideology, seeking to retrieve the past, is now gaining ground. This he puts



الهيئة المصرية العامة للكتاب

Printed By:
General Egyptian Book Organization Press



FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد و اداره المعارف اسلامی

Editor:

EZZ EL-DIN ISMAIL

Associate Editor:

SALAH FADL

Managing Editor:

ETIDAL OTHMAN

Lay Out:

SAAD ABDEL WAHAB

Secretariate:

ABDEL QADER ZIEDAN

ISAM BAHY

MOHAMMAD BADAWI

MOHAMMAD GHAITH

Advisory Editors:

Z. N. MAHMOUD

S. EL - QALAMAWI

SH. DAIF

A. YUNIS

A. EL - QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

شماره قفسه	911.7.5
رده بندی	
تاریخ	15/7/85

LITERATURE AND IDEOLOGY PART 2

○ Vol. V ○ No. IV

○ July - August - September 1985